This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 31 614

Digitized by Google

Works on Poetry

REESE LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received Oct, 1889

Accessions No. 39484 Shelf No. 903 V656

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Heinr. Vichoff

Digitized by Google

Die Poetik

auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre

in zwei Bänden

von

Heinrich Viehoff.

Herausgegeben

nebst

einer biographischen Skizze: Heinrich Viehoff,

aus persönlichem Umgange.

Von

Viktor Kiy,

Oberlehrer am Realgymnasium zu Elberfeld.

Beigegeben ist Viehoffs Portrait und ein Faksimile seiner Handschrift.

Trier, 1888.

Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

39489

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei in Trier.

Digitized by Google

Vorrede des Herausgebers.

Der verewigte Verfasser dieser Poetik, mein Schwiegervater Heinrich Viehoff, hatte schon im Jahre 1883 seine Arbeit soweit gefördert, daß er in dem Entwurfe einer Vorrede dazu sagte: „Als empfehlend für eine Schrift gilt es, wenn der Verfasser sie aus vieljährigen selbstgemachten Erfahrungen schöpft und den Inhalt, wie er ihn nach und nach gewinnt, sogleich frisch zu Papier bringt, dann aber das Gesammelte längere Zeit hindurch gleichsam wie glücklich erzielten Wein gähren und sich abklären läßt, ehe er ihn zum Aufbewahren auf Flaschen zieht, auch wohl Sachverständigen einmal eine Probe zum Kosten und Beurteilen vorsetzt, bevor er ihn dem großen Publikum anbietet."

Das Horazische „Nonumque prematur in annum" gilt somit in weitestem Sinne von dem Inhalte des vorliegenden Buches. Einzelne Partien (Band I, Buch 2, Kap. III § 37—54) hat V. schon vor seinem Universitätstriennium (1824—27) niedergeschrieben, andere erschienen in seinem Archiv für den Unterricht im Deutschen oder dem mit L. Herrig herausgegebenen Archiv für das Studium der neueren

Digitized by Google

Sprachen. Außerdem fand sich V. fast während seines ganzen Lebens sowohl durch seine Berufsthätigkeit als durch die direkte Beschäftigung in seinen Mußestunden, wie dies aus der folgenden biographischen Skizze hervorgeht und in fachmännischen und befreundeten Kreisen bekannt ist, fortdauernd auf die Dichtkunst und ihre Aufgabe hingewiesen. Es lag deshalb nahe für ihn, am Abende seines Lebens das facit hieraus zu ziehen.

Der Leser wird dabei finden, daß alle diese Forschungen auf einer festen Grundlage, einem ästhetischen Fundamentalprincipe beruhen; es ist der allen empfindenden Wesen gemeinsame Lebenstrieb, das Streben nach Erweiterung und Bereicherung des Daseins, das Streben nach Lustgefühl, aber nicht dieser Trieb in der ausschließend egoistischen Richtung, wie er beim Tiere waltet, sondern in der Richtung auf die Glückseligkeit der Gattung.

In geschickter Verbindung der induktiven und deduktiven Methode geht V. dabei von der Dichter lebendigen Worten und Werken aus, auf Grund deren er zu Gesetzen gelangt, die eben deshalb als ein Spiegelbild der in jenen genialen Schöpfungen waltenden Ordnung unbedingt Geltung beanspruchen können.

Von Fechners Ästhetik unterscheidet sich die Viehoffs hauptsächlich in zwei Punkten. Beide legen zwar Erfahrungsthatsachen dem Kunstprincipe zu Grunde, weichen aber in dem Wege der Auffindung dieser Thatsachen von einander ab (cf. Bd. I, Buch 2 § 24 u. 25). Außerdem kann Fechner

Digitized by Google

sich nicht entschließen, das oben erwähnte Fundamentalprincip als ein vollberechtigtes anzuerkennen.

Auch wer übrigens mit dem Princip nicht einverstanden ist, auf welchem Viehoffs Poetik beruht, wird doch sicherlich zugestehen müssen, daß seine Einzelforschungen Zeugnis geben von einer außerordentlichen ästhetischen Feinfühligkeit. Dieselben verdienen deshalb Berücksichtigung, selbst wenn man nicht den Standpunkt teilt, von dem aus der Verfasser dazu gelangt ist.

Sehr zu bedauern ist, daß das Manuskript einer auf derselben Grundlage aufgebauten Ethik bisher nicht aufgefunden ist und somit verloren gegangen zu sein scheint. Ich selbst habe davon Einsicht genommen; die Existenz desselben bezeugt aber auch die ganz bestimmte Erklärung des Verfassers S. 49 und S. 236 der Poetik. Etwaige Mitteilungen über den Verbleib des obigen Manuskriptes wird der Unterzeichnete dankbar entgegennehmen.

Auch das vorliegende Werk ist nicht vollendet. Die beiden Schlußparagraphen des ersten Bandes sollten über Idealismus und Realismus in der Poesie und über Schönheit und Charakteristik handeln. Sehr wenig fehlt am Ende von Bd. II. Da jegliche Andeutungen über den Inhalt mangelten, war die Ergänzung ausgeschlossen. Die Einteilung in Bücher, Kapitel und Paragraphen stammt dagegen von mir.

Im übrigen bietet das Werk auch in der gegenwärtigen Form ein abgeschlossenes Ganze, dem, wie ich glaube, der Beifall sachkundiger Leser nicht fehlen wird.

Digitized by Google

In der vorausgeschickten kurzen biographischen Skizze habe ich von einer eingehenden Würdigung der pädagogischen Bedeutung Viehoffs abgesehen. Wer sich dafür interessiert, wird eine Schilderung derselben in einem umfassenderen Aufsatze finden, welcher in nächster Zeit in Herrigs Archiv erscheinen soll.

Elberfeld im März 1888.

Viktor Kiy.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht des ersten Bandes.

Seite

Biographische Skizze XVII

Erstes Buch.

Psychologisch-ästhetische Grundlage der Poetik.

Erstes Kapitel.

Einleitendes aus der Erfahrungsseelenlehre.

§ 1. Der Lebenstrieb 3
§ 2. Lust und Unlust 5
§ 3. Arten der Unlust 6
§ 4. Stellung der Gefühle zum Gesamtleben 10

Zweites Kapitel.

Veredelung des Lebenstriebes im Menschen.

§ 5. Aufgehen des Menschen in der Gattung 12
§ 6. Sympathie ist veredelter Egoismus 15
§ 7. Musik und Sprache als Mittel des Seelenaustausches . . 17
§ 8. Lustwert und Lustwürde 20
§ 9. Lustwert und Lustwürde in ihren Abstufungen 21
§ 10. Gefühle, aus Lust und Unlust gemischt 24

Drittes Kapitel.

Identität der menschlichen Subjekte den Objekten gegenüber.

§ 11. Begriff der Identität der Subjekte 28
§ 12. Differenz der wissenschaftl. und der natürlichen Weltansicht 30
§ 13. Beschränkung des Satzes von der Identität der Subjekte 32
§ 14. Identität der Subjekte im Empfinden und Denken . . . 35

Viertes Kapitel

Das Wahre, Gute und Schöne.

§ 15. Das Wahre 37
§ 16. Das Wahrscheinliche in der Kunst. Illusion 39

Digitized by Google

Seite
§ 17. Das Gute 42
§ 18. Das relativ und das absolut Gute 44
§ 19. Der Eudämonismus als Basis der Lehre vom Guten . . 46
§ 20. Das Schöne. Ästhetische Anschauungsweise 51
§ 21. Anderweitige Definitionen des Schönen 55
§ 22. Anderweitige Definitionen des Schönen (Fortsetz. von § 21) 58
§ 23. Absolut und relativ Schönes. Geschmacksverschiedenheit . 62

Zweites Buch.

Ästhetische Gesetze und Kunstmittel.

Erstes Kapitel.

Einheit in der Mannigfaltigkeit. Symmetrie.

§ 24. Einleitendes in die ästhetischen Gesetze 69
§ 25. Ein Weg zur Auffindung von Kunstmitteln 72
§ 26. Begriff des Einheitlichen und Mannigfaltigen 75
§ 27. Stufenmäßig aufsteigende Einheitsbezüge 78
§ 28. Parallel laufende Einheitsbezüge 81
§ 29. Grenze für die Zahl des Mannigfaltigen 83
§ 30. Grenze für die Zahl des successiv Mannigfaltigen . . . 85
§ 31. Symmetrie 87
§ 32. Beschaffenheit des einheitlich verknüpften Mehreren . . . 92

Zweites Kapitel.

Kunstmittel, die auf der Einbildungskraft beruhen.

§ 33. Wirksamkeit der Phantasie im Kunstgebiete 94
§ 34. Ideenassociation 99
§ 35. Apperception 101
§ 36. Zwanzig die Phantasiethätigkeit betreffende Thesen . . . 105

Drittes Kapitel.

Erörterung einzelner Kunstmittel.

§ 37. Benutzung leicht vorzustellender Gegenstände 111
§ 38. Ortsangabe und Einrahmung des Bildes 115
§ 39. Einfache Umgebung 118
§ 40. Schilderung durch Hervorbringung des Bildes 121
§ 41. Schilderung durch successives Erscheinen 126
§ 42. Metamorphosen 128
§ 43. Bewegung und Handlung 131
§ 44. Bewegungslosigkeit wirkt zuweilen malerisch 135
§ 45. Geräuschvolles und stummes Handeln 136
§ 46. Verhüllung und Enthüllung 139
§ 47. Gradation. Traumbild. Spiegelbild. Symmetrie 147

Digitized by Google

Seite
§ 48. Kräftige Beleuchtung des Gegenstandes 151
§ 49. Erhöhte Stellung des Schauenden 152
§ 50. Ästhetischer Kontrast 156
§ 51. Lenkung der Phantasie durch Verstandesthätigkeit . . . 162
§ 52. Leit-, Halt- und Grenzpunkte für die Phantasie 169
§ 53. Wirkung der Erscheinung auf die Beschauenden 174
§ 54. Welcherlei Handlungen malen am kräftigsten? 180

Viertes Kapitel.

Ästhetische Principe und Gesetze von Fechner und andern.

§ 55. Principe der ökonomischen Verwendung der Mittel . . . 186
§ 56. Principe der ästhetischen Schwelle und der ästhetischen Hülfe 193
§ 57. Principe der Gewohnheit, Übung, Entwöhnung und Abstumpfung 200
§ 58. Princip der ästhetischen Konfliktslösung 209
§ 59. Fechners Principe der ästhetischen Versöhnung und der ästhetischen Folge 217
§ 60. Die Poetik dem Materialismus und Darwinismus gegenüber 226

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsübersicht des zweiten Bandes.

Erstes Buch.

Vers- und Strophenbau.

(Sprachliche Formen der Poesie.)

Erstes Kapitel.

Einleitendes. Der Vers.

		Seite
§ 1.	Arten der gebundenen Rede	241
§ 2.	Rhythmus und Reim	241
§ 3.	Rhythmusarten	242
§ 4.	Silbenwägung	243
§ 5.	Arsis und Thesis	243
§ 6.	Tongewicht einsilbiger Wörter	245
§ 7.	Silbenwägung mehrsilbiger Wörter	247
§ 8.	Ergebnisse aus dem Nächstvorigen	249
§§ 9—11.	Versfüße	250
§ 12.	Wortfüße	253
§ 13.	Verse	253
§ 14.	Charakteristik der Hauptversarten	254
§ 15.	Verspausen	257
§ 16.	Verseinschnitte und Abschnitte	258
§ 17.	Schöner Accentwechsel	260
§§ 18—22.	Rhythmische Malerei	261
§§ 23—25.	Schöner Lautwechsel	268
§§ 26—31.	Lautmalerei	272

Zweites Kapitel.

Der Reim.

§ 32.	Gleichklang. Stabreim. Stimmreim	280
§ 33.	Allitteration	281
§ 34.	Allitteration im Altdeutschen	283

Digitized by Google

Seite
§ 35. Allitteration bei den Neuern 285
§ 36. Assonanz 287
§ 37. Regeln für den Gebrauch der Assonanz 288
§ 38. Gesetzliche und freie Assonanz 290
§§ 39—40. Ursprung des deutschen Reims 291
§ 41. Vier Arten des Reims 294
§ 42. Dreifache Verschiedenheit des Endreims 295
§ 43. Der Reim als versregelndes Princip 297
§ 44. Der Reim als Darstellungsmittel 300
§ 45. Musikalische Wirksamkeit des Reims 301
§ 46. Außergewöhnliche Funktionen des Reims 303
§§ 47—60. Speciellere Regeln für den Gebrauch des Reims . 304

Drittes Kapitel.

Theorie der Strophe.

§§ 61—65. Die Strophe als einheitliches Ganzes 321
§ 66. Die Strophe als gegliedertes Ganzes 329
§§ 67—69. Symmetrisch, unsymmetrisch gegliederte Strophe . . 330
§ 70. Zwei- und dreizeilige Reimstrophen 333
§ 71. Gliederung der vierzeiligen Reimstrophe 334
§ 72. Nibelungenstrophe. Löwenrittstrophe 335
§ 73. Gliederung der fünfzeiligen Reimstrophe 337
§ 74. Gliederung der sechszeiligen Reimstrophe 338
§ 75. Gliederung der siebenzeiligen Reimstrophe 340
§ 76. Gliederung der achtzeiligen Strophe 341
§ 77. Gliederung der neunzeiligen Strophe 345
§ 78. Gliederung der zehnzeiligen Strophe 346
§ 79. Gliederung der elf- und zwölfzeiligen Strophe 347
§ 80. Maximum der Reimstrophenlänge 349
§ 81. Die Strophe als Glied eines größern Ganzen 351
§ 82. Die Strophe als Hauptglied des Gedichtes 353
§ 83. Enjambement 354
§ 84. Die Strophe im Verhältnis zu ihren Versen 355
§ 85. Von den Neuern entlehnte Strophenformen. Spenserstrophe 357
§ 86. Die Alexandrinerstrophe. Das Rondeau 358
§ 87. Die Ottava (ottave rime) 363
§ 88. Die Siciliane 367
§ 89. Die Terzine 369
§ 90. Das Sonett 370
§ 91. Die Kanzone 372
§ 92. Die Sestine 374
§ 93. Das Triolett. Das Madrigal. Das Cancion 376
§ 94. Spanische Decime. Glosse. Tenzone 377

Digitized by Google

Seite
§ 95. Orientalische Formen. Ghasel. Persische Vierzeile . . 379
§ 96. Die Makame 381
§ 97. Antike Formen 382
§ 98. Zusammengesetzte antike Verse 383
§ 99. Antike Strophen. Die saphische Strophe 385
§ 100. Die alkäische Strophe 387
§ 101. Asklepiadeische Strophe 388
§ 102. Neue Strophenformen 389
§ 103. Dramatische und epische Vers- und Strophenformen . 391
§ 104. Der Blankvers. Versfüße desselben 392
§§ 105—107. Die Cäsuren des Blankverses 395
§ 108. Mehrcäsurige, cäsurlose Blankverse 400
§§ 109—110. Mannigfaltigkeit im Bau der Blankverse . . . 401
§ 111. Der jambische Trimeter. Stellvertretende Spondeen . . 404
§ 112. Sonstige Stellvertreter des Jambus im Trimeter . . 406
§ 113. Syntaktische Gliederung der Rede im Trimeter . . . 408
§§ 114—119. Die Cäsuren des jambischen Trimeters 410
§ 120. Trochäische Verse in Epen und Dramen 417
§ 121. Monotonie der trochäischen Verse 419
§ 122. Mittel gegen die Monotonie der Trochäen 420
§ 123. Stellvertretende Füße in trochäischen Versen 422
§ 124. Der tröchäische Dimeter 424
§ 125. Der trochäische Quinar 426
§ 126. Der trochäische Tetrameter 430
§§ 127—133. Der Hexameter 433
§§ 134—135. Der Pentameter 443
§§ 136—137. Der anapästische Dimeter 445
§ 138. Der anapästische Tetrameter 449
§§ 139—145. Hiatus und Elision 451

Zweites Buch.

Lehre von den Dichtungsarten.

Erstes Kapitel.
Einteilung.

§§ 146—147. Grundformen der Poesie 461
§ 148. Didaktische Poesie 463
§ 149. Beschreibende Poesie 465

Zweites Kapitel.
Die Lyrik.

§ 150. Die lyrische Poesie 469
§ 151. Einteilung der Lyrik 469

Digitized by Google

Seite
§ 152. Das Lied 470
§ 153. Die Ode, die Hymne und die Dithyrambe 471
§ 154. Die Elegie 472
§ 155. Kunst- und Volkslyrik. Kirchenlied 473
§ 156. Bau und Abschluß lyrischer Gedichte 476
§ 157. Bau und Abschluß lyrischer Gedichte. Gefühlsmalerei . 478
§ 158. Gefühlsumbildungen von zweifelhafter Kunstberechtigung 481
§§ 159—161. Andere Gliederungs- u. Schlußarten lyrischer Ged. 482
§§ 162—164. Bau und Abschluß objektivlyrischer Gedichte . . 488
§ 165. Künstliche Abschlußarten lyrischer Gedichte 491

Drittes Kapitel.
Die dramatische und die epische Poesie.

§ 166. Charakter und Handlung. Welches ist das Wichtigere? 494
§ 167. Begriff und Wesen des Charakters 497
§ 168. Ursprung der Verschiedenheit der Charaktere 498
§§ 169—170. Wie entstehen in uns die Bilder fremder Charaktere? 500
§ 171. Entstehung dichterischer Charakterbilder 504
§ 172. Form dichterischer Charakterbilder 507
§§ 173—174. Welche Charaktere sind poetisch brauchbar? . . 510
§ 175. Fertige und werdende Charaktere 515
§§ 176—177. Gegebene und erfundene Charaktere 519
§ 178. Darstellung der Charaktere 524
§ 179. Indirekte Darstellung. Wirkung auf andere 524
§ 180. Indirekte Darstellung. Prädisponieren der Phantasie . 528
§ 181. Indirekte Darstellung. Enthüllung 529
§ 182. Indirekte Darstellung. Kontrast 531
§ 183. Unterstützende Stufenreihe von Nebencharakteren . . . 534
§ 184. Das Charakterbild und das Körperbild 535
§ 185. Das Charakterbild und das Zeitbild 536
§ 186. Direkte Charakterdarstellung 538
§ 187. Sprachliche Formen des deutschen Dramas 539
§ 188. Welche Versarten eignen sich für das deutsche Drama . 541
§ 189. Wechsel der Versmaße im Drama 543
§ 190. Stöchiometrische Schlagverse im Drama 544
§§ 191—193. Ununterbrochene Versgruppen im Drama . . . 547
§ 194. Chorgesänge im Drama 550

Digitized by Google

Biographische Skizze.

Digitized by Google

Digitized by Google

Heinrich Viehoff.

Eine biographische Skizze

von

Viktor Kin.

Heinrich Viehoff ist geboren den 28. April 1804 zu Büttgen bei Neuß und zwar er — der echt deutsche Mann — als französischer Bürger. Sein Geburtsschein ist in französischer Sprache ausgefertigt. Sein Vater war ein nicht unbemittelter Hofbesitzer, dessen Name nach des Sohnes Erzählung von einem noch in jener Gegend existierenden Hofe, dem „Viehhof" abgeleitet sein soll. Die Anhänglichkeit an den heimatlichen Niederrhein und seine Sitten hat V. sich bis in sein hohes Alter bewahrt. Den Vater verlor er frühzeitig. Die Mutter verheiratete sich wieder mit einem gewandten Manne, der neben der Bewirtschaftung des Gütchens noch mehrere Gemeindeämter bekleidete.

Vorgebildet auf dem Kollegium zu Neuß und dem Gymnasium zu Düsseldorf widmete V. sich auf der Universität Bonn (1824—27) philologischen und naturwissenschaftlichen Studien. Hier war August Wilhelm Schlegel sein Lehrer. Daß derselbe auf V. besonders anregend gewirkt habe, kann nicht behauptet werden. Der Anstoß zu seiner litterarischen Thätigkeit sollte, wie wir später sehen werden, von einer ganz andern Seite kommen.

Digitized by Google

Im Herbst 1827 bestand er das Examen pro fac. doc., worin er seine Unterrichtsbefähigung in den heterogensten Disciplinen, in der klassischen Philologie wie in den neueren Sprachen, in der Geschichte und Geographie wie in den mathematisch-naturhistorischen Fächern nachwies. Hierauf trat er sein Probejahr am Gymnasium zu Düsseldorf an und wurde zu Ostern 1828 an das Progymnasium zu Ürdingen berufen. Schon nach einem halben Jahre legte er diese Stelle nieder und wurde Erzieher im Hause des Grafen Westphalen, der in der Provinz gleichen Namens und in Böhmen begütert war. V. hatte hier Gelegenheit, seinen Gesichtskreis im Umgange mit der fein gebildeten liebenswürdigen Familie des Grafen, wie auf Reisen zu erweitern.

Im Jahre 1833 wurde er als ordentlicher Lehrer an das neu gegründete Gymnasium zu Emmerich berufen, dessen interimistischer Dirigent sein Vetter Peter Viehoff war.

Am 15. Februar 1835 verlobte er sich hier mit Wilhelmine Gracher und heiratete dieselbe am 14. Oktober 1837.

Das gesellschaftliche Leben unter den durchweg noch jungen Emmericher Kollegen, von denen V. als letzter heimgegangen ist, muß nach seinen Schilderungen ein recht anmutendes gewesen sein. Daß hierdurch jedoch Viehoffs ernstes wissenschaftliches Streben nicht gelitten habe, dafür zeugen seine ersten litterarischen Veröffentlichungen, namentlich die Abhandlung: Wie malt der Dichter Gestalten, ein Beitrag zur Ästhetik. Emmerich bei Jos. Lambert Romen 1834, deren Bedeutsamkeit von der Gelehrtenwelt wie von Viehoffs Vorgesetzten allgemein anerkannt wurde. Hierauf folgten: Die Erläuterungen ausgewählter deutscher Dichter. 2 Bde. Emmerich, Romen, 1836 u. 1837. Darauf komme ich noch an anderer Stelle zurück. — 1838 wurde V. als erster Lehrer an die Realschule zu Düsseldorf berufen; 1842 wurde er Oberlehrer und erhielt 1848 das Prädikat „Professor". Es scheint ihm in Düsseldorf außerordentlich behagt zu haben; auch hier stand er in freundschaftlichstem Verkehr mit seinen Kollegen, namentlich dem Direktor Heinen. Vor allem wirkte die Akademie an-

Digitized by Google

regend auf den angehenden Ästhetiker. Wilhelm von Schadow war es namentlich, dem er näher trat, trotz der Verschiedenheit ihrer Geistesrichtung. Ebenso stand er mit Kühlwetter, dem späteren Märzminister, der damals Oberprokurator in D. war, in freundschaftlichen Beziehungen. Das Jahr 1848 riß auch V. vorübergehend in die politische Bewegung hinein; er wurde Mitbegründer einer liberalen Zeitung, ja sogar eine Zeit lang stellvertretender Redakteur.

Im Frühjahr 1850 brachte er mehrere Wochen als Abgeordneter in Erfurt zu. Alles dies wirkte störend auf seine litterarische Thätigkeit. Er selbst sagt darüber im Vorwort zu dem dritten Teil seines Goethe-Kommentars: „Der größte Teil dessen, was ich hier bringe, war schon zu Anfang des Jahres 1848 ausgearbeitet, als die politische Sündflut, über uns hereinbrechend, auf eine Reihe von Jahren jedes Interesse für die schöne Litteratur zu ersticken drohte und mir alle Lust und Ruhe zur Weiterarbeit raubte. Dazu kam, daß ich wider Neigung und Beruf in eine thätigere Teilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten in Gemeinde*) und Staat hineingezogen ward; und als ich endlich aus dem Volkshause in Erfurt, unerfreulichen Andenkens, heimkehrte und mich den gewohnten Studien wieder hinzugeben gedachte, erging an mich der Ruf zur Übernahme der Leitung einer Schule, die, aus zwei Lehranstalten zusammengesetzt und noch in ihrer Entwickelung begriffen, für die beiden nächsten Jahre meine Kräfte ganz in Anspruch nahm." Es war dies die vereinigte höhere Bürgerschule und die Königliche Provinzialgewerbeschule zu Trier, deren Direktorat durch Druckenmüllers Berufung als Direktor des Königl. Gewerbeinstituts in Berlin erledigt worden war. Viehoff wäre gern in Düsseldorf geblieben, und nur der ausdrückliche Wunsch des damaligen Kultusministers von Ladenberg, der ihn persönlich kannte, bewog ihn, nach Trier zu gehen. Hier mußte er sich seinen Weg erst zu ebnen suchen. Es gelang ihm jedoch, alle feindlichen Gegenbestrebungen siegreich zurückzuweisen. Bald ward er eine

*) V. war zum Stadtverordneten gewählt worden.

Digitized by Google

der geachtetsten Persönlichkeiten und hinterließ bei seinem Rücktritt vom Direktorate der Realschule I. O. diese in dem Zustande vollster Blüte.

Viehoff, der ein so hohes Alter erreichte, hatte trotz seiner kräftigen Konstitution vielfach mit Krankheit zu kämpfen, so daß er schon früher in Düsseldorf, dann in Trier noch einmal dem Tode nahe war. Tief störend griff auch der frühe Tod seiner Gattin in ein glückliches Familienleben; dieselbe starb am 1. April 1856, als die älteste Tochter noch nicht vierzehn, der jüngste Sohn ein und einhalb Jahr alt war. Das Andenken an die geliebte Tote verhinderte ihn, ein zweites Eheband zu knüpfen, so sehr er auch diese Lücke im häuslichen Kreise empfinden mochte.

Die Erziehung seiner Kinder, denen er nach seinen humanen Grundsätzen möglichst freien Raum zur Entfaltung ihrer Kräfte und Anlagen gab, der Umgang mit wenigen Getreuen, die Leitung der ihm unterstellten beiden Schulen und vor allem der Dienst der Wissenschaft erfüllten ihn nun ganz; hier suchte er Trost für das entschwundene Eheglück. Oft griff er auch zur Leier und besang in kunstvollen Weisen, was ihn quälte oder begeisterte. So stammt von ihm u. a. auch das Gedicht, das in prächtigem Album als Begleitschrift der dargebrachten Geschenke die rheinischen Städte dem kronprinzlichen Paare im Januar 1859 bei Gelegenheit der Vermählung überreichten. Düsseldorfer Freunde hatten V. dazu veranlaßt; gern kam er dieser Aufforderung nach; sein Name jedoch ist nie genannt worden; so hatte er es selbst in seiner Bescheidenheit gewollt.

In demselben Jahre wurde er hart vom Unglück heimgesucht. In Trier war der Typhus ausgebrochen und forderte namentlich viele Opfer unter der heranwachsenden Jugend. Auch zwei seiner Töchter erkrankten, ja die eine erlag der schrecklichen Seuche. Seiner Trauer um deren Hingang gab er Ausdruck in einem Gedichte, dessen Anfangs- und Schlußstrophen ich hier mitteile, weil sie nicht allein den Vaterschmerz und die Vaterliebe Viehoffs schildern, sondern auch den Beweis liefern von der Innigkeit seiner religiösen Empfindung.

Digitized by Google

Meiner Tochter Adelheid.

Wenn auf der Mutter Grab die kleine Waise
Die Blumen mit der Thränen Strom betaut,
Wenn an des Jünglings Totenhügel leise
Mit bleichgehärmten Wangen weint die Braut, —
Teilnehmend hört ihr auf die Klageweise
Und fühlt ergriffen euch vom Schmerzenslaut;
So gönnt dem Vater auch, daß er dem Kinde
Als Grabesschmuck ein einfach Kränzlein winde.

Ach! hätte nicht, mein Kind, im schönsten Sprossen
Den Lebensbaum dir rasch der Tod zernagt,
Hätt' ich des Anschauens Lust so lang genossen,
Als ich es mir zu träumen oft gewagt, —
Ich hätte still mein Glück in mir verschlossen
Und nie der Welt, was ich besaß, gesagt.
Nun aber mag sie, was du mir gewesen,
In meiner Klag', in meinen Thränen lesen.

Nicht Gaben, in der großen Welt zu glänzen,
Nicht kecker Geist und Witz war dir beschert.
Was in des Hauses engen, trauten Grenzen
Das Glück des Daseins lieblich mehrt und nährt,
Das gab der Himmel dir, daß du mit Kränzen
Der Freud' umschlängst des Vaters stillen Herd.
Holdseligkeit im Blick, im Herzen Frieden
Und Liebesfülle hatt' er dir beschieden.

Es ist ein kühnes Wort; doch darf ich's sagen:
So weit mein Geist zurück erinnernd denkt,
Nie hast du mich in deines Lebens Tagen
Mit einem Wort, mit einem Blick gekränkt.
Nur über *eins* muß ich mit Thränen klagen,
Wodurch du mich in tiefes Leid versenkt, —
Daß du des Vaters Hoffen so betrogen,
Im ersten Jugendblühn dich ihm entzogen.

Vergib, was ich im herben Gram gesprochen!
Auch du empfandest tief des Abschieds Qual.
In deinem Aug', vom Tode schon gebrochen,
Erglänzte hell mir noch der Liebe Strahl;
Und deines Herzens letztes schmerzlich Pochen,
Der letzte Laut, der sich der Brust entstahl,
Sie galten minder bittern Todesleiden,
Als einem langen, bangen, schweren Scheiden.

Digitized by Google

Schlußstrophen:

Auf Nimmerwiedersehn? O Himmelsglaube,
Du hellest dieses Graungedankens Nacht!
Nein, nein! mir sagt das Herz, daß wir dem Staube
Nur, was des Staubes war, zurückgebracht.
Der Gotteshauch wird nicht dem Tod zum Raube,
Den Himmelsstrahl verschlingt nicht Grabesnacht;
Hinauf, hinauf, von wannen sie entsprungen,
Hat ihre freie Seele sich geschwungen.

O du, in einem Leib aus edlern Stoffen
Jetzt wandelnd auf des Himmels Sternenaun,
Erhalt' in mir das gläubig fromme Hoffen,
Beleb' in mir dies selige Vertraun,
Daß ich dich einst, die Arme für mich offen,
In schönern Räumen darf aufs neue schaun,
Daß dort uns einst ein neues Dasein einet,
Wo nie ein Aug' der Scheidung Thränen weinet.

Über das nächste Decennium können wir schnell hinfortgehen, weil in Viehoffs Lebensverhältnissen sich wenig änderte. Seine Kränklichkeit dauerte fort; nichts desto weniger feierte er nicht, wie wir bei Betrachtung seiner litterarischen Thätigkeit sehen werden. Hier sei nur erwähnt, daß er im Jahre seinen Patriotismus auch nach außen hin dadurch dokumentierte, daß er zu den „Liedern zu Schutz und Trutz" wie zu der Gedichtsammlung „Für Straßburgs Kinder. Eine Weihnachtsbescherung von Deutschlands Dichtern" mehrere anmutige Lieder beisteuerte.

Im Jahre 1875 nahm er, wie die Seinigen schon lange gewünscht, seinen Abschied. Se. Majestät der Kaiser verlieh ihm bei dieser Gelegenheit den Kronenorden dritter Klasse, nachdem er schon 1852 bei Anwesenheit Friedrich Wilhelms IV in Trier den Adler der Ritter des Hohenzollernschen Hausordens erhalten hatte. Außerdem war er nebst Gervinus aus Anlaß der Feier des hundertjährigen Geburtstages Schillers im Jahre 1859 mit dem Ritterkreuz erster Klasse des Großherzoglich Weimarschen Falkenordens dekoriert worden. 1865 war V. auf Grund seiner Verdienste um die Goethe-Forschung — auch zum Ehrenmitgliede und Meister des „Freien deutschen Hochstifts" zu Frankfurt a./M. ernannt worden.

Digitized by Google

Wenige Monate nach seiner Pensionierung wurde er durch den jähen Tod seines zweiten Sohnes auf das heftigste erschüttert, den er vielleicht um so schwerer ertrug, weil er — der Greis — ganz allein stand. Die Söhne weilten in der Ferne, die Töchter waren verheiratet. Es trat bei ihm ein so offenbarer Verfall auch seiner körperlichen Kräfte ein, daß man schon damals das Schlimmste befürchtete. Auf das Zureden seiner Kinder entschloß er sich deshalb, in mein Haus überzusiedeln, der ich damals seit etwa zwei Jahren mit seiner zweiten Tochter verheiratet war. Hier erholte er sich bald und verblieb daselbst fast neun Jahre bis zu meiner Versetzung nach Elberfeld um Ostern 1885. —

Von einer eingehenderen Betrachtung der Thätigkeit und Bedeutung Viehoffs auf pädagogischem Gebiete können wir füglich an dieser Stelle absehen.

Viel erfolgreicher und größer als diese ist ja auch seine schriftstellerische Wirksamkeit gewesen; hier erscheint er als der Lehrer seines Volkes, der demselben das Verständnis der Werke und der geistigen Entwickelung seiner beiden größten Dichter vermittelt hat.

Die Betrachtung der Natur war es, die ihn auf den Weg der ästhetischen Kritik führte, indem er meinte, daß hier wie auch da feste Gesetze maßgebend sein müßten.

Während die meisten Ästhetiker in ihren Systemen, von allgemeinen Ideen ausgehend, von oben her zum einzelnen hinabsteigen und das ganze Gebiet ästhetischer Erfahrungen ihrem aus den höchsten Gesichtspunkten konstruierten idealen Rahmen einordnen, erbaut Viehoff die ganze Ästhetik, ähnlich wie Fechner, von unten her auf Grund ermittelter Thatsachen und Gesetze. Dies zeigt uns schon die oben erwähnte Abhandlung: „Wie malt der Dichter Gestalten?“ Der ganze Gegenstand ist in etwas veränderter Form in dem Programm der Trierer Realschule von 1874 abgehandelt worden und bildet jetzt den Inhalt der §§ 37—54 im ersten Bande der Poetik. Ähnliche Aufsätze brachte V. in seinem Archiv für den deutschen Unterricht. Hierauf folgte sein erstes größeres Werk, das auch schon oben erwähnt wurde: Ausgewählte Stücke

Digitized by Google

deutscher Dichter seit Haller bis auf die neueste Zeit, erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt — für Freunde der Dichtkunst überhaupt und für Lehrer und Lehrerinnen der deutschen Sprache insbesondere. „Viele Gedichte unserer Lyriker", sagt V. in der Vorrede, „leben im Munde des Volkes, die im ganzen doch nichts weniger als leicht verständlich sind, andere lassen wenigstens stellenweise eine historische, antiquarische, mythologische oder litteraturhistorische Notiz oder Interpretation des Gedankens wünschen. Während in den Klassikern der Griechen und Römer jede nur etwas schwierige Stelle bis zum Übermaß besprochen und erörtert werden, versäumte man bei den uns doch unendlich näher liegenden Dichtern unsrer Nation auch das Nötigste zur Aufhellung der Schwierigkeiten, die wahrlich bei ihnen nicht seltner sind als bei den Dichtern des Altertums."

Wir sehen, V. tritt hier in der Interpretierung der neueren deutschen Dichter bahnbrechend auf. Aus diesen „Erläuterungen" entwickeln sich die Kommentare zu Schiller und Goethe.

Die erste Auflage des Schillerkommentars (1840) schloß sich streng an Hoffmeisters in seinem Leben Schillers aufgestellte Gruppierung der Gedichte. Die zweite umgearbeitete Auflage erschien 1856 in Bechers Verlag zu Stuttgart. Viehoff, von der Überzeugung ausgehend, daß es nicht bloß für die Würdigung des Dichters im ganzen, sondern auch für das Verständnis seiner einzelnen Gedichte das Förderlichste sei, legte hier die chronologische Anordnung mit einzelnen Abweichungen zu Grunde. „Die Vorzüge dieses Kommentars", sagt Kirchner in der Leipz. Illustr. Ztg. vom 21. August 1886, „sind Gelehrsamkeit, Umsicht und Geschmack. So sorgfältig V. jede Schwierigkeit zu lösen sucht, so vermeidet er meist glücklich Pedanterie und Trivialität."

Inzwischen war 1846—53 auch Viehoffs Goethekommentar (Düsseldorf, Böttticher) erschienen und zwar zuerst als unumgängliche Vorarbeit für eine allseitige Würdigung Goethes und seiner Leistungen; fehlte doch damals noch ein Werk über diesen, welches in der Weise der Hoffmeisterschen Schrift über Schiller seine äußern Lebensbezüge, seine geistige Entwicklung und seine Werke

Digitized by Google

in ihrem Zusammenhange und ihrer Wechselwirkung darstellte. Wer möchte heute, er müßte denn ein in egoistischer Selbstüberhebung verblendeter Pedant sein, wer möchte heute die Verdienste leugnen, die sich Viehoff durch seine Goetheforschungen erworben; und doch muß man annehmen, daß seinen selbstlosen Bestrebungen schon damals der Neid entgegentrat. In dem Vorworte zum dritten Bande sagt V. nämlich am Schlusse: „Gelingt es andern auf dem Felde, das ich großenteils als ein unangebautes vorgefunden, bald eine reichere und vollere Ernte zu erzielen, so werde ich, auf das Ganze zu blicken gewöhnt, mich darein ohne Verdruß und Neid zu finden wissen. Müssen doch ganz andere Männer, als unser eins es sich gefallen lassen, ihre besten Kräfte den Bedürfnissen des Tages, der Stunde zu widmen. Konkurrenten und Nachfolger werden aber, deucht mir, am besten für den Erfolg ihrer Leistungen, für den reinen Genuß der Leser und die Würde der Wissenschaft sorgen, wenn sie das Bessere dem minder Guten, das Richtige dem Verfehlten, das Vollständige dem Unvollständigen einfach gegenüberstellen, anstatt durch eine gehässige Polemik gegen wirkliche und vermeintliche Irrtümer, durch geringschätzige Behandlung der Mitstrebenden in den Augen eines ferner stehenden Publikums die Sache mit den Personen zu diskreditieren und die unwürdige litterarische Klopffechterei, von der wir früher nur zu oft auf dem Felde der altklassischen Philologie Zeuge sein mußten, nunmehr auf das Gebiet der modernen Philologie zu verpflanzen."

In der zweiten Auflage gab V. die biographische Darstellung auf, weil, wie es ihm schien, eine solche Einrichtung den Gebrauch des Kommentars für den weit größern Kreis von Lesern erschwerte, die nach Lust und Muße sich an herausgegriffenen Stücken und Gruppen der Goetheschen Gedichtsammlung erfreuen wollten. Aus demselben Grunde wurde der biographische Charakter in der vierten Auflage des Schillerkommentars fallen gelassen. In der kurz vor seinem Tode begonnenen sechsten Auflage hat V. auf vielfachen Wunsch die chronologische Reihenfolge bei Erklärung der einzelnen Gedichte wieder aufgenommen.

Digitized by Google

Die Darstellung des Lebens Schillers übernahm V. auf Wunsch von Hoffmeisters Gattin. Nachdem derselbe in seiner großen verdienstvollen Arbeit: „Schillers Leben, Geistesentwickelung im Zusammenhange“ ein Werk geliefert hatte, welches, wie V. meint, dem Ideale einer echt wissenschaftlichen Biographie so nahe kommt, wie kein anderes, wollte er diesem ein weniger umfangreiches, übersichtlicheres für einen weiteren Leserkreis folgen lassen, dessen Ausarbeitung er bald nach Vollendung des ersteren begann. Mitten in der Arbeit ereilte ihn der Tod. Die Witwe ersuchte Viehoff, welcher dem Verstorbenen in persönlichem Umgange näher getreten war, um Ergänzung der Schrift, von welcher ungefähr ein Drittel (bis S. 217 des ersten Bandes) druckfertig niedergeschrieben war, und zu deren übrigen Teilen sich noch fragmentarische Stücke, Andeutungen und Materialien vorfanden. Das Buch erschien 1846. (Ad. Bechers Verlag in Stuttgart.)

Nachdem die in einer sehr großen Anzahl von Exemplaren gedruckte einzige Auflage von Hoffmeisters fünfbändiger Schillerbiographie vergriffen war, erhielt V. von einer hervorragenden deutschen Verlagshandlung den Antrag, eine zweite unter Benutzung der unterdes erschlossenen neuen Quellen vorzubereiten. V. war dazu bereit und setzte sich deshalb mit Hoffmeisters Gattin in briefliche Verbindung. Diese wollte den Text des Werkes in voller Integrität erhalten wissen und verlangte, daß die nötigen Zusätze und Berichtigungen in Form von Anmerkungen unter den Text gesetzt würden. Die Verlagshandlung verwarf dies als geschmackwidrig; so zerschlug sich das Unternehmen. Im Jahre 1874 wurden Hoffmeisters Werke litterarisches Gemeingut. Dies veranlaßte die Verlagshandlung von Karl Conradi in Stuttgart, mit V. über eine Neubearbeitung des größeren Hoffmeisterschen Werkes in Verbindung zu treten. Wie Viehoff selbst erzählt, trug er zunächst Bedenken, auf diesen Antrag einzugehen. Er war schon in das siebzigste Lebensjahr getreten und mußte in Erwägung ziehen, ob Zeit und Kräfte ihm zur Lösung einer solchen Aufgabe ausreichen würden. Überdies kam zu den früher von der Verlagshandlung gestellten Forderungen

Digitized by Google

noch die hinzu, das übergroße Volumen des Werkes auf einen engeren, — seiner Verbreitung günstigern Umfang zusammenzuziehen — eine Forderung, deren Erfüllung mit der unabweislichen Pflicht, zugleich die reiche Ausbeute der neuern Forschungen über Schiller aufzunehmen, schwer zu vereinigen schien. Anderseits fühlte sich V. wieder durch den Gedanken ermutigt, daß er wie kein anderer Hoffmeisters Sinnes- und Denkweise durch eifriges Studium seiner Schriften und noch mehr durch persönlichen Umgang kennen gelernt hatte. Übrigens stimmten beide in der Auffassung Schillers so sehr überein, daß sie auch in von einander unabhängigen Arbeiten, z. B. den Abhandlungen über die Jungfrau von Orleans in den meisten Resultaten überraschend genau zusammentrafen. Die Aufnahme so vieler zu Hoffmeisters Zeit noch unermittelten Daten, die infolge dieser Erweiterung um so dringender gebotene Kürzung der kritisierenden Partien, namentlich der sehr ausführlichen Beurteilungen der größern Dichtungen und Prosawerke bewirkten jedoch, daß diese Bearbeitung zu einem selbständigen neuen Buche wurde. Da jedoch Hoffmeisters Grundansichten über Schillers Charakter, über den Gang und die Epochen seiner Geistesentwicklung, über seine Stellung zum Jahrhundert, wie über seine ganze Weltanschauung festgehalten wurden, so hat Viehoff dies gleich auf dem Titel angedeutet, welcher lautet: Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke, auf der Grundlage der Karl Hoffmeisterschen Schriften neu bearbeitet.

Da V. in gar keiner Beziehung zu den maßgebenden Persönlichkeiten der Presse stand, so ist sein Buch von dieser ziemlich kühl aufgenommen. Anders denkt die große Masse der Gebildeten, und namentlich in pädagogischen Kreisen wird Viehoffs Schillerbiographie eine durchaus gerechtfertigte Wertschätzung zuteil, die ihr nicht allein wegen der gefälligen Form, wegen der gewissenhaften Forschung, sondern auch wegen der patriotischen Wärme gebührt, die das ganze Werk durchströmt. Übrigens will ich nicht unerwähnt lassen, daß auch Rud. von Gottschall in seiner „Deutschen Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts“, 5. Aufl., I, S. 85 von derselben sagt,

Digitized by Google

sie zeichnen sich durch eingehende, oft sehr treffende Analyse und Kritik der einzelnen Werke aus.

Schon anfangs der vierziger Jahre suchte Hoffmeister V. zu der Abfassung einer Goethebiographie zu veranlassen; aber erst, als die Säkularfeier von Goethes Geburtstag näher heranrückte und noch immer von keinem der vaterländischen Schriftsteller verlautete, daß er sich anschicke, den Nationalfesttag mit einer Biographie des Gefeierten zu begrüßen, erst da, sagt V. in der Vorrede zu Goethes Leben, 4. Aufl., besiegte der Unmut über diese Nachricht mein Zagen und Zaudern, und ich beschloß zu versuchen, was Begabtere zu thun versäumten. Zugleich mit dem zweiten Bande des Kommentars sandte er den ersten des Lebens an Varnhagen von Ense, welcher ihm in einem Briefe vom 26. Mai 1847 dafür seinen Dank ausspricht. „Sie haben", schreibt er, bei Ihrer Arbeit ein Verdienst, das mir ein gar seltenes deucht, und meines Erachtens am schönsten Ihren Beruf bezeugt; das ist nämlich dieses, daß Sie in eine philologisch-kritische Darstellung, die ihrer Natur nach so vieles Einzelne zusammentragen, prüfen, vergleichen muß, bei willigem Verzichtleisten auf jeden Wetteifer mit Goethes eigenen Schilderungen, dennoch eine gemeinsame Tonart, einen durchgehenden Strom verbindender Wärme und Teilnahme gebracht haben, sodaß der Leser einen durchaus wohlthuenden Eindruck empfängt. Sie haben selbst mit Liebe gearbeitet, das fühlt sich durch und erfreut. Mögen Sie das Werk in gleichem Sinne glücklich fortführen und vollenden." — Weiterhin heißt es: „Ein Freund von mir in London, Herr Lewes, arbeitet auch an einer Biographie Goethes. Ich habe ihm sogleich geschrieben, sich auf die Ihrige zu stützen und auch die drei Bände „Briefe Goethes an Frau Stein" abzuwarten."

In einem Briefe vom 13. Februar 1848 dankte Varnhagen für die Zusendung des zweiten Bandes und schreibt u. a.: „Vor kurzem schrieb mir ein Freund, ein Leben Goethes dürfe vor Ablauf eines halben Jahrhunderts kaum zu schreiben sein. Ihr Buch erweist das Gegenteil, und nicht nur die Zulässigkeit, sondern auch die Notwendigkeit. Ich fing sogleich an zu lesen,

Digitized by Google

erst nach zufälligem Aufschlagen, dann ordentlich von Anfang, und ich hatte mich immer des erwünschten Eindrucks zu freuen, fühlte mich ganz herausgehoben aus der trüben Stimmung ... die ursprüngliche Schönheit und Heiterkeit Goetheschen Daseins strahlt durch Ihren Vortrag rein hindurch ...."

V. hatte zunächst die Absicht, nach Hoffmeisters Vorgange zuerst ein umfassendes Werk zu schreiben und dies dann für einen weitern Kreis von Lesern zu einem kleinern Lebensbilde umzuarbeiten. Zustande gekommen ist nur eins, das zwischen beiden die Mitte hält; denn verschiedene Umstände verzögerten den Fortgang der Arbeit. Als ein sehr achtbarer Konkurrent für die kleine Goethe-Biographie erschien J. W. Schäfer mit seinem Leben Goethes. „Gleichzeitig", bemerkt V. Seite X der gedachten Vorrede, „begann ein Goethe-Litterat, dessen Verdienste um die Erforschung, Sichtung und Ordnung des Materials willigere Anerkennung finden würden, wenn er nicht überall den infallibeln Alleinwisser spielen wollte, es sich zur Aufgabe zu machen, meine Arbeiten über Goethe auf Schritt und Tritt zu verfolgen und herabzusetzen, und imponierte einer urteilsunfähigen Menge durch die hochfahrende Art der Polemik. Die angekündigte englische Goethe-Biographie ließ unterdes auf sich warten, und erst als die meinige zu Ende geführt war, trat G. H. Lewes mit seinem Werke hervor. Da war es ein merkwürdiges Schauspiel zu sehen, wie sich dem ausländischen Werke gegenüber die deutsche Kritik gebärdete; in welch dithyrambisches Frohlocken sie ausbrach, daß ein fremder Schriftsteller dem deutschen Dichter die Ehre erwiesen hatte, sich so eingehend mit ihm zu beschäftigen. Lewes selbst gestand offen in dem Vorwort, von meinem wie von Schäfers Buche „„den freiesten Gebrauch gemacht zu haben,"" und unterließ nicht, „„die Beihilfe, die er von ihnen gehabt, in vollstem Maße anzuerkennen."" Je bescheidener er auftrat, um so kräftiger glaubte sein Übersetzer in die Trompete der Reklame stoßen zu müssen. Er unterdrückte wohlweislich in der ersten deutschen Ausgabe die Vorrede des Verfassers, erkannte meinem Buch „„keinen höhern Rang, als den einer umfassenden Materialiensammlung"" zu, sprach

Digitized by Google

dem Schäferschen „„kräftige, lebensvolle Erfassung der Persönlichkeit Goethes und Frische der Darstellung““ ab, rückte dem Rosenkranzschen seine „„philosophisch konstruierende Behandlung des Stoffes““ vor und half den Mängeln des englischen Werkes, so weit es möglich war, geschickt durch kleine Abänderungen und Berichtigungen nach. Zwar fehlte es nicht an Stimmen, die zur Besinnung mahnten; aber sie verklangen. So rügte z. B. das Litteraturblatt zum Kunstblatt es als eine schimpfliche Schwäche, von vornherein für alles Fremdländische so eingenommen zu sein, daß man das Studienbuch, welches sich der fleißige Engländer über Goethe aus deutschen Werken zusammengestellt, als ein biographisches Meisterwerk anpreise und uns damit ein Armutszeugnis ausstelle, als sei uns hier erst das Verständnis unsres großen Dichters erschlossen worden. Schäfer schrieb an die Redaktion des Bremer Couriers, der sich seiner gegen die Lobredner des Engländers angenommen, das Publikum werde, wenn die ersten Posaunenstöße des Zeitungslobes vorüber seien, von selbst einsehen, daß die Schrift von Lewes nichts Anderes sei, als ein oberflächliches, aus wenigen deutschen Büchern zusammengeschriebenes Werk. Aber Schäfer irrte mit seiner Prophezeiung.“ In letzterem Punkte behielt V. nicht ganz recht. Seine Goethe-Biographie erlebte ja eine vierte Auflage, in welcher die Überarbeitung des vierten Teils den Schluß würdig neben den Anfang des Werkes stellt, und so erfüllte sich die von V. im stillen gehegte Hoffnung, daß, nachdem durch die Thaten der Männer des Schwertes das Selbstgefühl der Nation gestiegen, sich die Überschätzung des Fremdländischen vermindern würde.

Als Viehoff im Jahre 1875 sein Amt niedergelegt hatte, war auch in seiner schriftstellerischen Thätigkeit eine Pause eingetreten. Sein Leben Schillers war beendigt, ebenso der Text für eine Komposition seines Freundes Hiller in Köln, Der gefesselte Prometheus. Eine Zeit lang war V. unschlüssig, wie er die gewonnene Muße ausfüllen sollte. Unterhaltungen mit mir führten ihn auf das Gebiet der Ethik; ich übergab ihm ein Kollegienheft darüber, das ich bei Rosenkranz

Digitized by Google

nachgeschrieben hatte. Dies führte V. darauf, eine philosophische Ethik zu schreiben; einzelnes daraus ist zu Aufsätzen in Fleischers Revue verwandt; beendigt ist die Arbeit nicht; aber selbst das Vorhandene ist von mir, wie in der Vorrede bemerkt, bisher noch nicht im Nachlasse aufgefunden worden.

V. hatte nämlich, noch bevor er an die Umarbeitung der Goethe-Biographie ging, eine andere Arbeit begonnen, die hier mitgeteilte Poetik, und zwar von der Annahme aus, daß Ethik und Ästhetik auf dieselben Grundbegriffe ausliefen, nämlich die Gefühle der Lust und Unlust.

Es darf ferner nicht vergessen werden, daß V. auch auf dem Gebiete der wissenschaftlichen und pädagogischen Journalistik bahnbrechend thätig war durch Begründung einer Vierteljahrsschrift, des „Archivs für den Unterricht im Deutschen" (Düsseldorf 1843 u. 44), worin u. a. mehrere Beiträge zur Interpretation von Goethes kleinern Poesien, aber auch eine Erläuterung von „Hermann und Dorothea", enthalten ist. Diese Zeitschrift ward zu einem „Archiv für das Studium neuerer Sprachen und Litteraturen" erweitert, welches anfangs Viehoffs Freund, Herr Professor Ludwig Herrig, damals Oberlehrer in Elberfeld, mit ihm vereint redigierte. Sie hatten sich im Jahre 1842 in Düsseldorf kennen gelernt und besuchten sich seitdem gegenseitig; am häufigsten aber trafen sie sich während des Sommers auf der Station Hochdahl, wo sie ihre Gedanken über alles mit einander austauschten, was ihr äußeres und inneres Leben bewegte. „Es war", schreibt mir Herr Professor Herrig, „als ob uns eine elektrische Kraft mit einander ganz plötzlich verbunden hätte." Herrig besorgte vorzugsweise die Redaktion der auf französische und englische Litteratur und Sprache bezüglichen Artikel, Viehoff die der Beiträge fürs Deutsche. Obgleich letzterer gleich anfangs den geringeren Teil an dem Redaktionsgeschäfte übernommen hatte, so sah er sich doch bald durch mancherlei Umstände genötigt, auch diese an Herrn Herrig zu übertragen. Im Jahre 1849 trat er ganz davon zurück, freilich mit der Absicht, in Zukunft mehr, als in den letzten Jahren möglich war, zur Fortentwicklung der verschiedenen

Digitized by Google

Zweige des deutschen Unterrichts mitzuwirken*). Das Archiv erschien nun Unter besonderer Mitwirkung von Robert Hiecke und Heinrich Viehoff, herausgegeben von Ludwig Herrig. Als Viehoff nach Trier übersiedelte, erlahmte jedoch wegen Überbürdung mit amtlichen Geschäften und wegen seiner anderweitigen litterarischen Thätigkeit, die ihn ganz in Anspruch nahm, auch diese Mitwirkung, und sein Name verschwand sodann selbstredend auch auf dem Titel des Archivs.

Zu erwähnen ist gleichfalls, daß V. sich als geschickter Übersetzer aus lebenden und toten Sprachen erwiesen hat. Verdeutscht sind von ihm sämtliche Dramen von Sophokles und Racine, elf Dramen von Shakespeare, drei Stücke von Molière, die Mosella von Ausonius, außerdem kleinere Gedichte aus dem Englischen, Französischen und Schwedischen.

Auch eine Reihe von Schulbüchern sind von V. verfaßt worden, so ein geographischer Leitfaden in drei Bändchen (Berlin, Karl Habel), welcher mehrere Auflagen erlebte. Am wichtigsten sind die deutschen Lesebücher und namentlich das Handbuch der deutschen Nationallitteratur, welche im Verlage von George Westermann zu Braunschweig erscheinen. Von diesen Büchern gilt so recht das Sprichwort: Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. In Preußen werden sie wenig gebraucht; die stattliche Reihe von Auflagen**) geht nach Östreich, Bayern, nach der Schweiz, aber auch nach Amerika und England, in welchen beiden Ländern das Handbuch als Chrestomathie in den Schulen gebraucht wird. Wer dies letztere Buch so genau kennt, wie ich, der ich seit fünfzehn Jahren dasselbe bei dem deutschen Unterrichte in den beiden oberen Klassen eines Realgymnasiums benutze, der muß nicht nur das ästhetische Feingefühl, sondern auch das pädagogische Geschick bewundern, welche V. bei der Auswahl der einzelnen Gedichte und Prosastücke geleitet haben. Die erste Auflage erschien 1857. Das Buch sollte, wie V. in

*) Siehe Vorrede zum sechsten Bande des Archivs für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen.

**) Von dem Handbuche erschien eben die zwanzigste Auflage.

Digitized by Google

der Vorrede sagt, der Jugend einen reichen, mannigfaltigen, anziehenden, den Gedanken- und Anschauungskreis erweiternden, die Phantasie anregenden, das Herz veredelnden und insbesondere Religiosität und Vaterlandsliebe weckenden und nährenden Stoff zuführen und zugleich den andern Zweigen des deutschen Unterrichts in den oberen Klassen, der Litteraturgeschichte, Poetik, Metrik u. s. w. als belebendes, veranschaulichendes Hilfsmittel dienen. Ganz besonders gelungen ist die Auswahl aus Klopstock und aus Goethe. Wie wenig aber gerade dies von der großen Masse verstanden wird, zeigte mir einmal die Frage eines Lehrers, warum wohl die Ode „An meinen Freund Behrisch" von V. in das Handbuch aufgenommen sei. Derselbe übersah, daß die Absicht des Herausgebers darauf hinausging, die einzelnen Entwicklungsphasen und Bezüge auf das Leben des Dichters durch besonders charakteristische Gedichte klarzulegen.

Als im Jahre 1880 durch Herrn von Puttkamer die neue Orthographie in Preußen eingeführt wurde, trat die Verlagsbuchhandlung auch an V. mit dem Verlangen heran, seine Lesebücher dem entsprechend zu bearbeiten. Ich selbst benutzte die Gelegenheit, um auf einzelne Abänderungen hinzudeuten, welche Gegenstand meiner Wünsche und der einiger andern Kollegen waren. Mein Schwiegervater hatte damals aber infolge seiner Kränklichkeit eine derartige Abneigung vor einer jeden litterarischen Thätigkeit, daß er die Beantwortung des Schreibens der Verlagsbuchhandlung mir überließ. So kam es, daß mir die Bearbeitung der neuen Auflage übertragen wurde, die ich im Einverständnis mit V. ausführte. — Wenig gekannt ist die in gleichem Verlage erschienene Vorschule der Dichtkunst, und doch kann auch diese mit Recht jedem empfohlen werden.

Jene Unlust an derartigen Beschäftigungen verminderte sich wieder, V. arbeitete an seiner Poetik weiter und lieferte einzelne Aufsätze für verschiedene Zeitschriften. Alle diese Produktionen zeigten die seltene geistige Frische des Greises. Dann aber trat wieder ein Stillstand ein.

Um so mehr war ich erstaunt, als ich anfangs des Jahres 1886 hörte, mein Schwiegervater wolle an die Umarbeitung

Digitized by Google

seines Schillerkommentars gehen, dessen sechste Auflage erscheinen sollte. Mir selbst schrieb er darüber am 22. März 1886, an welchem Tage ich die Festrede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät zu halten hatte, eine Postkarte, deren Inhalt ich hier mitteilen will, weil daraus ersehen werden kann, wie innig bis zu seinem Lebensende der greise Gelehrte zu seinem greisen Kaiser hielt. Er schrieb: „Lieber Viktor, Du stehst wahrscheinlich in dem Augenblicke, wo ich diese Zeilen schreibe, auf der Rednerbühne und preisest den Unvergleichlichen, der heute bei wahrem Kaiserwetter in sein neunzigstes Jahr tritt. Mögen Deine Worte auf jung und alt erhebend und begeisternd wirken! Ich muß heute das Haus hüten, teils weil mir meine 83 Jahre Zurückgezogenheit auferlegen, teils weil ich für Conradi in Stuttgart Korrekturbogen der sechsten Auflage meines Schiller-Kommentars zu revidieren habe" *) u. s. w. Die letzte Manuskriptsendung erfolgte nach seiner Aufzeichnung am 12. Mai; dieselbe lautet: „abgesandt am 12. Mai 86 anderw. Gedichte aus der Anthologie: 1) Graf Eberhard" u. s. w. Am 1. Juni wollte er in die Sommerfrische gehen; dazu kam es jedoch nicht. — Er sollte seine Arbeit nicht mehr beendigen. Noch acht Gedichte der ersten Periode sind unbehandelt geblieben; aus der zweiten lagen nur die Künstler und der Anfang von den Göttern Griechenlands im Manuskript vor. Die Kommentierung dieses Gedichtes war das letzte, was er geschrieben. Dieselbe reicht bis Strophe 14, wo er von dem religiösen Glauben der Hellenen sagt, daß er „auch eine tröstliche Ansicht des Todes gewähre."

Weiter sollte er nicht kommen; denn eines Morgens fand man ihn neben seinem Schreibtische am Boden liegend. Er konnte sprechen, war jedoch nicht imstande, sich zu erheben. Es war kein Schlaganfall gewesen, sondern eine Ohnmacht infolge einer Anämie des Gehirns, die durch übermäßige Anstrengung desselben herbeigeführt war. Unter sorgfältiger Pflege erholte er sich zwar wieder und plante sogar die Beendigung der eben

*) Siehe das Faksimile.

Digitized by Google

begonnenen Arbeit*); doch dies war ihm nicht mehr beschieden. Am 5. August gegen 3 Uhr morgens hatte er ausgerungen.

An seinem Grabe sprach sein Nachfolger im Amte, Herr Direktor Dr. Dronke, anerkennende Worte; der Schülerchor des Realgymnasiums sang einige Lieder; dann schloß sich die Gruft.

Kurz und treffend lautet die Charakteristik der Frankfurter Zeitung: „Viehoff war als Schulmann, als Schriftsteller wie als Mensch eine durchaus edle und vornehm denkende Natur."

Er ruhe in Frieden!

---

*) Die Bearbeitung dieser sechsten Auflage des Schillerkommentars ist unterdes von mir zu Ende geführt worden und im Drucke erschienen. Stuttgart, Karl Conradi, 1887.

Digitized by Google

Trier, 22. 3. 86.

Lieber Victor, Du stehst wahrscheinlich in dem Augenblicke, wo ich diese Zeilen schreibe, auf der Rednerbühne und preisest den Unvergleichlichen, der heute bei wahrem Kaiserwetter in sein 90tes Jahr tritt. Mögen deine Worte auf Jung und Alt erhebend und begeisternd wirken! Ich muß heute das Haus hüten, teils weil mir meine 83 Jahre Zurückgezogenheit auferlegen, teils weil ich für Cerardi in Stuttgart Correcturbogen der 6ten Aufl. meines Schil-

[illegible]

zu können. Hier getreue Pfl.

Erſter Band.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erſtes Buch.

Pſychologiſch-äſthetiſche Grundlage der Poetik.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Einleitendes aus der Erfahrungsseelenlehre.

§ 1. Die Poetik oder Lehre von der Dichtkunst ist ein Teil der Ästhetik oder Lehre vom Schönen; diese ist wieder ein Teil der empirischen Psychologie oder Erfahrungsseelenlehre. Es ist daher, um eine klare Einsicht in das Wesen und die Aufgabe der Dichtkunst zu gewinnen, zunächst ratsam, auf die Erfahrungsseelenlehre zurückzugehen. Für dasjenige, was wir aus derselben entnehmen, dürfen wir auch bei Lesern, denen die Psychologie niemals Gegenstand eines besondern und eingehenden Studiums war, Zustimmung auf Grund selbstgemachter Erfahrungen erwarten. An die Spitze stelle ich den Satz: Jedes lebende Wesen hat den Trieb zu leben. Schwerlich wird sich jemand sträuben zuzugeben, daß Menschen und Tiere leidenschaftlich am Dasein hängen und ängstlich den Tod fliehen. Der Selbstmord, ein scheinbar dem eben angeführten Satze widersprechendes Phänomen der Menschenwelt, sowie der opferwillige Tod für andere widersprechen, wie sich aus späterm ergeben wird, dem Satze nur scheinbar.

Man wendet aber vielleicht vornherein gegen unsern Fundamentalsatz ein, daß er, weil empirischen Ursprungs, eine Eigenschaft alles auf der Erfahrung beruhenden Wissens, die Eigenschaft nämlich, keine absolute Gewißheit zu gewähren, teile und daher sich nicht zur Basis eines echt wissenschaftlichen Lehrgebäudes eigne. Allerdings ein Axiom ist er ebenso wenig, wie Newtons Satz von der Anziehungskraft der Materie, woraus der große Naturforscher die Bahnen der Himmelskörper erklärte.

Digitized by Google

Will man deswegen ein auf unsern Satz gegründetes System der Ästhetik und Poetik ein unwissenschaftliches nennen, so muß man folgerecht auch der herrlichen Astronomie ihrer hypothetischen Grundlage wegen den Charakter der Wissenschaftlichkeit absprechen; und dazu möchte man doch wohl kaum Lust haben. Es kommt nur darauf an, ob es uns gelingt, aus jenem Satze die sämtlichen Phänomene, die uns auf ästhetisch-poetischem Gebiete begegnen, insbesondere die von dem künstlerischem Genie instinktiv befolgten Kunstregeln, widerspruchslos abzuleiten. Gelingt dieses, dann hat ein so entstandenes Lehrgebäude der Poetik in einer Beziehung sogar mehr Anspruch als die Astronomie auf den Namen eines wissenschaftlichen Systems, insofern nämlich schon die Basis desselben ein dem innersten menschlichen Bewußtsein entnommener, durch die allgemeine Erfahrung unterstützter Satz ist, während Newton seinem Lehrgebäude eine dem menschlichen Bewußtsein bei weitem ferner liegende Hypothese zu Grunde legte, die einen hohen und immer höhern, zuletzt an Gewißheit grenzenden Grad von Wahrscheinlichkeit erst dadurch gewann, daß sich die Bewegungen der Himmelskörper sämtlich als auf sie zurückführbar, und sogar die zukünftigen als aus ihr voraus-berechenbar erwiesen.

Vor allem aber ist der Sinn unseres obigen Fundamentalsatzes näher zu entwickeln und festzustellen. Indem ich als den Grundtrieb lebender Wesen den Trieb zu leben, das Streben im Dasein zu verharren bezeichne, schließe ich selbstverständlich diejenigen lebenden Wesen aus, die ihr Dasein nicht empfinden, also die Pflanzen, von denen wir wenigstens nicht wissen, daß sie ihres Daseins und der wechselnden Zustände desselben inne werden. Ein Verlangen zu leben, ein Genuß am Dasein läßt sich ja nur da annehmen, wo das Dasein empfunden wird. Von dem Empfinden*), dem Innewerden des Lebens, gibt es aber eine ganze Reihe von Stufen der Deutlichkeit, vom dunkelsten, kaum über die Schwelle des

*) Empfinden, im Althochd. in- auch intfindan, bezeichnet ursprünglich im Innern finden, inwendig finden (vgl. Grimm II, 811 f.).

Digitized by Google

Innewerdens tretenden Fühlen bis hinauf zum hellsten Bewußtwerden. Ohne Zweifel sind die vollkommener organisierten höhern Tierklassen sich ihres Daseins klarer und vielseitiger bewußt, als die mangelhafter organisierten niedern, der Pflanzenwelt näher stehenden Klassen. Denn das Innewerden der Außenwelt und das davon abhängige Gewahren der von der Außenwelt verschiedenen Innenwelt wird durch die Sinnesorgane vermittelt. Je mannigfaltiger und ausgebildeter diese Organe sind, um so vielseitiger und bestimmter muß das Innewerden des Daseins sich gestalten. Dieses richtet sich aber zwei Seiten des menschlichen Wesens zu: 1) den wechselnden Zuständen des Körpers, 2) denen der Seele. Ist nun weiterhin überhaupt vom Innewerden unseres Daseins die Rede, so ist beides gemeint, das Innewerden der leiblichen, wie der seelischen Zustände und Veränderungen, und nicht bloß der zu klarem Bewußtsein gelangten, sondern auch der nur dunkel empfundenen. Sie bilden zusammen den Inhalt unseres Daseins; und wo wir im nachfolgenden vom *Leben* sprechen, möchten wir darunter nicht das rätselhafte, noch gänzlich unerforschte Prinzip, mit dessen Verschwinden ein organisches Wesen den Gesetzen der unorganischen Welt anheimfällt, sondern eben jenen Inhalt, d. h. den Gesamtinbegriff des von einem lebenden Wesen während seines Daseins Empfundenen verstanden wissen.

§ 2. Nachdem wir im ersten Paragraphen den Trieb zu leben als den Grundtrieb aller lebenden und ihres Lebens innewerdenden Wesen aufgestellt haben, fügen wir hier hinzu: Jedes Wesen solcher Art hat das Streben und Sehnen, *einer möglichst reichen Fülle seelischer und leiblicher Anregungen innezuwerden*, und empfindet, weil die Befriedigung eines Sehnens willkommen ist, beim Innewerden einer großen Summe solcher Anregungen ein *Wohl-* oder *Lustgefühl* und beim Innewerden eines Mangels an denselben ein *Mißbehagen* oder *Unlustgefühl*. Lust oder Behagen gesellt sich also zum Innewerden einer Daseinserweiterung, einer Lebensbereicherung, Unlust oder Mißbehagen zum Innewerden einer Daseinsschmälerung, einer Lebensverkümmerung. Durch diese Betrachtung werden

Digitized by Google

die Begriffe Lust und Unlust, die man oft als nicht weiter zu erklärende hinstellt, auf den einfacheren Begriff des Lebenstriebes zurückgeführt. Wer noch eine weitere Definition von beiden verlangt, namentlich eine solche, wodurch jemand, der sie nicht kännte, über sie aufgeklärt würde, der verlangt Unmögliches. So vergeblich das Bemühen wäre, einem Blindgeborenen durch Definition einen Begriff von Licht und Farben, einem Taubgeborenen von Schall und Tönen beizubringen, ebenso wenig würde es gelingen, einem, der Lust und Unlust nie erfahren, ihr Wesen zu erklären. Man könnte zur weiteren Aufhellung der Begriffe von Lust und Unlust etwa noch sagen: Jedes Innewerden, jedes Empfinden und Erleben hat zwei Seiten, hat einen doppelten Charakter, einen objektiven und einen subjektiven. Objektiven Charakters ist es, insofern wir dabei gewahren, daß etwas auf uns einwirkt; subjektiven Charakters, insofern wir empfinden, wie es auf uns wirkt, ob in willkommener oder unwillkommener Art, ob unserm Lebenstriebe entsprechend oder widerstrebend. Ein anderes, wichtigeres Bedenken läßt sich gegen das oben über Lust und Unlust Bemerkte erheben. Man kann einwenden, es stelle sich der Schmerz, den man doch als eine Art von Unlust betrachten könne, unserm Bewußtsein als etwas entschieden Positives, nicht lediglich als Negation des Lustgefühls, nicht als eine bloße Daseinsschmälerung dar; ja man könnte sogar sagen, aus der obigen Erörterung ergebe sich das Paradoxon, daß aus dem Innewerden vieler schmerzlichen Lebensprozesse, seelischer wie leiblicher, das Gefühl einer Daseinsbereicherung, also ein Lustgefühl entspringen müsse. Um diesen Einwurf ins rechte Licht zu rücken, haben wir erst die seelischen und leiblichen Prozesse, welche den zum Innewerden gelangenden Inhalt unseres Lebens bilden, näher zu betrachten.

§ 3. Die Sinne sowohl als die Geistesvermögen sind einerseits anregungsbedürftig; sie sehnen sich nach Erregung, und der Mangel an solchen ruft eine Art von Verlust, ein Gefühl von Leere, Öde, Langeweile hervor. Anderseits haben aber die Sinne und Geistesvermögen nur für eine ge-

Digitized by Google

wisse Intensität und Stärke der Erregungen, für eine gewisse Summe und eine gewisse Dauer derselben die erforderliche Kapazität oder Empfänglichkeit. Überschreiten die Erregungen entweder in ihrer Stärke, oder in ihrer Zahl und Fülle, oder in ihrer Dauer das Maß der Kapazität, so verursachen sie statt Vergnügen Unlust, nicht selten Schmerz. Das Auge sehnt sich nach Lichtanregung, das Ohr nach Klängen, der Gefühlssinn nach einem gewissen Wärmegrade; allein vor einem blendenden Blitzstrahle schließen wir das Auge, bei einem schmetternden Schalle halten wir die Ohren zu; einem glühenden Ofen halten wir die Hand fern; und können wir uns dem Übermaß der Licht-, Schall- und Wärmeeinwirkung nicht entziehen, so empfinden wir Schmerz. Ähnlich wie bei den Sinnen verhält es sich bei den Geistesvermögen. Die Phantasie z. B. liebt eine anregende Beschäftigung, so lange diese nicht ein gewisses Maß übersteigt; jagen aber in der Hitze eines Fiebers die Phantasiebilder einander, strömen sie in übermäßiger Fülle und Lebendigkeit herbei, so werden sie peinlich, und man möchte sich ihrer gern erwehren. Also selbst an sich angenehme Erregungen können unlustvoll und schmerzlich werden, wenn sie das Empfänglichkeitsmaß derjenigen Seiten unseres Wesens, worauf sie einwirken, überschreiten. Statt Empfänglichkeitsmaß hätte ich auch Rückwirkungskraft sagen können. Jede Einwirkung auf einen Sinn oder ein Geistesvermögen ruft in denselben, so lange nicht durch Übermüdung ihre Empfänglichkeit abgestumpft ist, eine Rückwirkung hervor, und diese nimmt einen Teil der jedem lebenden Wesen inwohnenden Kraft in Anspruch. Ist diese Kraft verausgabt, so ist bis dahin, wo durch Erholung sich neue Kraft angesammelt hat, jede fernere Anregung, mag sie auch an sich angenehmer Art sein, unwillkommen und kann selbst schmerzlich werden. Es erhellt hieraus, daß auch mäßige angenehme Einwirkungen, wenn sie bis zu völliger Erschöpfung der Rückwirkungskraft dauern, zuletzt das Gegenteil von Vergnügen verursachen. Wir werden in solchen Fällen der Unzulänglichkeit unserer augenblicklich disponibeln Kraft inne, und diesem Innewerden haftet ein Unlustgefühl an.

Digitized by Google

Es gibt aber Einwirkungen, die *vornherein unwillkommen* und von Unlust- oder Schmerzgefühlen begleitet sind, ohne daß sie zu übermäßiger Stärke sich steigern oder allzu lange fortwähren. Mißgestalten, dissonirende Töne, widerwärtige Gerüche, Speisen, Getränke brauchen nicht auf die aufnehmenden Sinnesapparate bis zur Erschöpfung ihrer Rückwirkungskraft zu wirken, ehe sie Unlust hervorrufen. Das Schmecken einer Orange verursacht eine angenehme, das von Rhabarber eine unangenehme Empfindung. Wie hat man sich das Entstehen dieser entgegengesetzten Wirkung zu denken? Antwortet man auf diese Frage mit einigen Philosophen und Physiologen: „Angenehm finden wir, was uns leiblich oder geistig fördert, unangenehm das Gegenteil“: so liegt der Einwurf nahe, daß der Genuß des Rhabarbers unter Umständen uns leiblich recht förderlich sei, ohne darum angenehm zu werden, und umgekehrt mancher verlockend angenehme sinnliche Genuß dem Leben keineswegs zur Förderung gereiche. Dieser Einwendung entgeht man, wenn die Antwort lautet: Angenehm ist uns dasjenige, dessen wir *in dem Moment seiner Einwirkung auf uns* als einer Erhöhung unserer Lebensthätigkeit, als einer Kraftvermehrung, als einer Steigerung der Energie irgend einer Lebensfunktion, als einer Daseinserweiterung inne werden, unangenehm dagegen, was wir im Augenblick des Aufnehmens als Hemmnis unserer Lebensthätigkeit, als Kraftverminderung, als Daseinsschmälerung empfinden. Ob *hintendrein* einzelnes Angenehme dem Gesamtleben sich als nachteilig, einzelnes Unangenehme als zuträglich erweisen werde, darauf kommt es allerdings, wo es Regeln der Lebensweisheit, Prinzipe der Glückseligkeitslehre aufzustellen gilt, sehr wesentlich an; aber nicht bei der Begriffsbestimmung von angenehm und unangenehm, Lust und Unlust, Vergnügen und Schmerz. Übrigens ist uns in vielen Fällen das geistig und leiblich Förderliche in der That zugleich das Angenehme, und würde es wahrscheinlich in noch mehr Fällen sein, wenn nicht der Mensch so oft durch naturwidrige Lebensweise den gesunden Instinkt in sich zerstörte, den das Tier getreuer bewahrt. Wir würden dann wohl mit größerer Zuver-

Digitized by Google

lässigkeit, als jetzt, Lust und Unlust, Vergnügen und Schmerz, Zuneigung und Abneigung als die von der Natur uns mitgegebenen Berater und Schutzwächter unseres leiblichen und geistigen Wohlergehens betrachten dürfen. Gehen wir jetzt auf die am Schlusse des vorigen § uns entgegengehaltene Einwendung zurück, so können wir nunmehr erwidern: Es gibt allerdings außer den Unlustgefühlen, die aus dem Mangel an Anregungen entspringen, auch Unlustgefühle *positiveren* Charakters, von denen eben die Rede war. Sie entspringen entweder aus solchen Eindrücken, welche durch übermäßige Stärke oder überlange Dauer das Maß unserer Empfänglichkeit überschreiten, oder aus solchen, die im Moment ihrer Einwirkung als Hemmungen unserer Lebensthätigkeit empfunden werden. Von ihnen läßt sich unmöglich sagen, daß man sie, wenn ihrer auch noch so viele sind, als Lebensbereicherungen, als Daseinserweiterungen empfinden könne. Stellt man den Satz auf, daß das Quantum des Wohlgefühls oder Glücks, dessen ein empfindendes Wesen innerhalb eines bestimmten Zeitraums teilhaftig wird, sich nach der Anzahl und Stärke der in diesem Zeitraum ihm zu Bewußtsein oder Gefühl kommenden Anregungen bemißt: so sind selbstverständlich bei der Berechnung der Gesamtsumme sowohl die das Empfänglichkeitsmaß übersteigenden, als die vornherein feindlichen, hemmenden mitsamt den durch sie gebundenen und paralysierten wohlthuenden Eindrücken in Abrechnung zu bringen. Jean Paul erhebt in seiner Vorschule der Ästhetik eine ähnliche Einwendung gegen die Hemsterhuisische Definition *Schön ist, was größte Ideenzahl in kleinster Zeit gewährt.* „Wie", sagt Jean Paul, „wenn nun jemand definierte: *Häßlichkeit* ist, was größte Ideenzahl in kleinster Zeit darreicht? Denn ein Oval stillt und füllt mein Auge, aber ein Linien-Zerrstück bereichert es mit betäubender Mannigfaltigkeit von an- und wegfliegenden Ideen." Der Einwurf ist nicht stichhaltig. Es kommt ja nach Hemsterhuis auf das *Verhältnis* der Ideensumme zur Aneignungszeit (und, setze ich hinzu, zum Quantum der augenblicklich disponibeln Aneignungskraft) an. Gäbe man auch zu, daß das Linien-Zerrstück eine größere Zahl

Digitized by Google

von Ideen darbietet (was sich bestreiten läßt), so eignen wir uns dasselbe unzweifelhaft mühsamer, mit mehr Kraftverwendung und zugleich langsamer, als das Oval an, so daß sich das angedeutete Verhältnis bei diesem günstiger als bei jenem stellen kann.

§ 4. Eine richtige Auffassung des Wesens von Lust und Unlust, welche dem Gebiet des Gefühlslebens angehören, ist für die Grundlegung und den Aufbau der Poetik von durchgreifender Wichtigkeit; daher möge zunächst noch einiges über die Stellung der Gefühle zum gesamten Seelenleben folgen. Die ältere deutsche Psychologie unterschied zwei Grundvermögen der Seele, das Erkenntnis- und das Begehrungsvermögen, und teilte dem letzteren die Gefühle, die Triebe, Begierden und Verabscheuungen, Leidenschaften und Wollen, zu. Kant adoptierte die schon vor ihm von einigen Philosophen aufgestellte Dreiteilung in Erkenntnis-, Gefühls- und Begehrungsvermögen. Hegel sah im Denken das grundwesentliche Attribut der Seele und im Fühlen ein unvollkommenes *Erkennen*, „das früheste Weben des Geistes." Schopenhauer basierte das Gefühl auf den *Willen*. Doch genug der ungemein divergierenden Ansichten der Philosophen über das Wesen der Gefühle! Aus dem Gesichtspunkt der empirischen Psychologie betrachtet, erscheinen uns die Gefühle als *stetig begleitende* Seelenvorgänge *subjektiven* Charakters, die sich einem kontinuierlichen, mit der Empfindung anhebenden und weiterhin mehrere Phasen durchlaufenden Seelenprozesse *objektiveren* Charakters zugesellen. Dies bedarf einer näheren Erörterung. Das elementarste Vermögen der Seele, wodurch sich zunächst das Beseelte vom Nichtbeseelten unterscheidet, ist das Empfinden, d. h. die Fähigkeit, einer Einwirkung *inne zu werden*, mag nun die Einwirkung von außen her durch Vermittlung der äußeren Sinnesapparate oder auch durch den inneren Sinn zu ihr gelangen. Schon diese elementarsten seelischen Vorgänge sind von Gefühlen begleitet, d. h. wir werden in der Empfindung nicht bloß eines sie hervorrufenden objektiven Vorganges inne, sondern auch der Art und Weise inne, wie dieser Vorgang auf unser Subjekt einwirkt,

Digitized by Google

ob willkommen oder unwillkommen, ob freundlich oder feindlich, ob förderlich oder hemmend; und diese letztere Seite des Innewerdens ist es, was wir als *Gefühl* bezeichnen. Beim Genuß einer Speise, eines Getränkes empfinden wir nicht bloß, *daß* etwas auf unsern Geschmackssinn einwirkt, sondern auch ob es in einer dem Sinne angenehmen oder unangenehmen Weise einwirkt, und so entsteht ein sinnliches Lust-, beziehungsweise Unlustgefühl. Ebenso verhält es sich mit Gesichts- und Gehöreindrücken. Die Sinne fördern die empfangenen Eindrücke weiter dem Denkvermögen zu, nicht ohne sie teilweise verarbeitet und umgeformt zu haben, wie z. B. der Gehörsinn die als Luftschwingungen empfangenen Eindrücke dem Denkorgan als *Töne*, der Gesichtssinn die als Äthervibrationen empfangenen Eindrücke dem Gehirn als *Licht und Farben* überliefert. Das Denkvermögen verarbeitet das ihm von den Sinnen Zugeführte weiter zu mannigfaltigen seelischen Gebilden: Anschauungen, Vorstellungen, Begriffen, Vorstellungs- und Begriffskomplexen u. s. w., die es auch aufzubewahren, und wenn sie dem Bewußtsein entschwunden sind, sich wieder zu vergegenwärtigen vermag. Der Produktion wie der Reproduktion aller dieser Seelengebilde gesellen sich Gefühle, bald der Lust bald der Unlust, zu; und so nimmt das Ich immer entschiedener Stellung zu den empfangenen Anregungen und der daraus geschaffenen inneren Welt und wird sich immer klarer über das, was ihm gemäß oder nicht gemäß, angenehm oder unangenehm ist. Hieraus entwickelt sich Wunsch oder Verabscheuung, Streben nach Aneignung oder Abwehr, und schließlich ein entschiedenes Wollen, das sich eventuell in Handeln auslöst. Man sieht, die gewöhnlich als gesonderte Grundvermögen aufgefaßten Seelenfunktionen erscheinen hier als Entwickelungsphasen eines kontinuierlichen seelischen Prozesses, der in seinem ganzen Verlauf von Gefühlen, d. h. vom Innewerden einer freundlichen oder feindlichen Stellung des Ichs zu den empfangenen Einwirkungen begleitet wird. Da das innerste Wesen der Gefühle, wie hieraus erhellt, stets dasselbe bleibt, indem es ja lediglich in dem Innewerden entweder einer Lebensbereicherung oder einer Lebens-

Digitized by Google

schmälerung besteht, so gibt es nur eine echt philosophische (aus dem Wesen des Gegenstandes geschöpfte) Einteilung und Untereinteilung der Gefühle, nämlich die Haupteinteilung: a) einfache, b) gemischte (oder zusammengesetzte) und die Untereinteilung von a: α) angenehme (Lustgefühle), β) unangenehme (Unlustgefühle). Jede weitere Untereinteilung kann nur anderswoher geschöpft werden, z. B. etwa aus des einen kontinuierlichen Seelenprozesses verschiedenen Entwickelungsstufen, denen sich die Gefühle zugesellen. Nach diesem Einteilungsprinzip unterscheidet man Sinnesgefühle, intellektuelle, moralische, ästhetische u. s. w. Ausführlicheres hierüber gehört in die Psychologie. Für unsern Zweck wären hier vor allen die ästhetischen Gefühle (die des Schönen, Erhabenen, Tragischen u. s. w.) näher ins Auge zu fassen und zunächst anzugeben, worin sich diese Gefühle von den andern unterscheiden. Zu dem Ende muß aber, weil die ästhetischen Gefühle (wie auch die moralischen) unter den empfindenden Wesen nur dem Menschen zukommen, diejenige Grunddifferenz zwischen Tier- und Menschenwelt, worin die Entstehung der dem Menschen ausschließlich eigenen ästhetischen Gefühle ihre Erklärung findet, vorher ins Licht gestellt werden; und damit möge sich das nächstfolgende Kapitel beschäftigen.

Zweites Kapitel.

Veredelung des Lebenstriebes im Menschen.

§ 5. Der Mensch ist unter den empfindenden Wesen der Erde das einzige, welches von der Natur darauf angelegt ist, in der Gattung aufzugehen, d. h. das einzige, welches sie mit dem Trieb und Vermögen ausgestattet hat, sich mit den andern Individuen seiner Gattung zu identifizieren, sich in ihr Seelenleben zu versetzen, oder, richtiger ausgedrückt, ihr Seelen-

Digitized by Google

leben in das seinige aufzunehmen, und das seinige dadurch zu erweitern, zu erhöhen, zu bereichern und zu veredeln. Mit den Tieren teilt der Mensch den Trieb zu leben und den Genuß am Leben; aber ihm allein ist zur Befriedigung jenes Triebes und zur Erhöhung dieses Genusses eine überreiche Quelle erschlossen in der Teilnahme an dem Seelenleben der ganzen menschlichen Gattung. Schiller erkannte die Wichtigkeit dieses Vermögens schon vor mehr als neunzig Jahren und würde darauf wahrscheinlich, hätte ihn nicht bald nachher die mächtige Kantische Philosophie in ihre Strömung fortgerissen, ein durchaus selbständiges System der Ästhetik, wie der Ethik, aufgebaut haben*). Er unterhielt sich über diesen Gegenstand im Winter 1788—89 oft mit K. Ph. Moritz und berichtet im Dezember übereinstimmend an Körner und die Rudolstädter Freundinnen: „Über ein Liblingsthema von mir, davon auch im Julius Spuren enthalten sind, über das Leben in der Gattung, das Auflösen seiner selbst im großen Ganzen, und die daraus unmittelbar folgenden Resultate über Schmerz und Freude, über Tugend und Liebe, über den Tod hat Moritz außerordentlich klare und erwärmende Begriffe." Auch das machte ihm die Unterhaltung mit Moritz so interessant, daß dieser, wie er selbst, „seine Ästhetik und Moral ganz aus Einem Faden (eben dem Aufgehen des einzelnen in der Gattung) (S. Briefe an Körner II, 20). Wie ist aber, wird man fragen, ein Aufgehen des Individuums in der Gattung möglich? Wie sollen wir uns den Hergang vorstellen? Ist es denkbar, daß jemand das Seelenleben eines andern dem seinigen zugselle? Ohne Zweifel ist das ein rätselhafter und wunderbarer Vorgang; aber als thatsächlich vorhanden wird er allgemein, nicht etwa bloß von Philosophen und Psychologen anerkannt. Sprechen wir doch alle von Mitgefühl, Mitfreude, Mitleid, Erbarmen, d. h. wir alle nehmen als ausgemacht an, daß die Freude, das Leid, die eines Menschen Brust bewegen, in der eines andern

*) Vgl. hierüber mein Leben Schillers (Stuttgart, Conradi 1874) II, 137 ff.

Digitized by Google

einen Wiederhall finde. Wir sehen durch den Freudenrausch einer begeisterten Volksmenge den einzelnen, der für sich allein sehr mäßig empfinden würde, von gleicher Begeisterung erfaßt, sehen von der plötzlich ein Heer befallenden Panik auch den mutigen Krieger mit fortgerissen; was heißt das anderes, als daß Enthusiasmus und Angst sich wie eine Ansteckung aus einem Gemüt ins andere übertragen? Wie eine Ansteckung, sagte ich, und in der That hat dieses Übergehen psychischer Vorgänge aus einer Seele in die andere Ähnlichkeit mit dem geheimnisvollen Hinübergleiten epidemischer physischer Krankheiten aus einem Körper in den andern; ich erinnere nur an die schrecklichen Geißlerzüge, die Tanzwut, die Kinderfahrten des Mittelalters, oder aus unsern Tagen an die Wallfahrten nach Lourdes und Marpingen, die ganz den Eindruck seelischer Epidemieen machen. Doch bedarf es nicht der Hinweisung auf außerordentliche Erscheinungen solcher Art, um sich von dem psychischen Ineinanderleben der Menschen zu überzeugen. Jeder braucht nur sein alltägliches Geistes- und Gemütsleben aufmerksam zu beobachten, so wird er vielleicht zu seiner Überraschung gewahren, wie unausgesetzt ihn an manchem Tage vom Erwachen bis zum Einschlafen Gedanken an andere, Vorstellungen ihres Lebens und Treibens, Sorgen um ihr Wohl und Wehe beschäftigen. In dem Menschen allein, können wir kurz sagen, begegnet uns neben dem egoistischen Lebenstriebe, den er mit allen empfindenden Wesen gemein hat, ein sympathischer Trieb, der sich, weil er dem Menschen eigentümlich ist, auch als der humane Trieb bezeichnen läßt. Spuren desselben finden sich allerdings auch in der Tierwelt, und wo sie sich zeigen, z. B. in der Obsorge der Mütter für ihre Jungen, muten sie uns menschlich und erquicklich an; aber in der Tierwelt verwendet die Natur den sympathischen Trieb nur zeitweise und lediglich zum Schutz der Individuen und zur Sicherung der Fortpflanzung der Gattung, wogegen er in der Menschenwelt, wie sich weiterhin zeigen wird, unausgesetzt waltet, das Dasein der Individuen wie der Gattung beherrscht und beiden eine schrankenlose Vervollkommnung sichert.

Digitized by Google

§ 6. Wie verhält sich nun der sympathische oder humane Trieb zu dem allen gemeinsamen egoistischen Lebenstriebe? Sind beide, wie es auf den ersten Anblick scheint, gerade zu einander entgegengesetzt? In der That werden sie gewöhnlich so angesehen. Der berühmte Adam Smith gründete 1759 seine „Theorie der Gefühle" auf die Annahme eines „teilnehmenden Zuges der menschlichen Natur", und siebenzehn Jahre später sein hochwichtiges Werk über die „Nationalwohlfahrt" auf die Annahme eines „eigennützigen, selbstischen Zuges im Menschen", also die erstere Schrift auf das Prinzip der Sympathie, die zweite auf das des Egoismus. Der Geschichtsphilosoph Buckle findet das mit Recht auffällig, läßt aber als Erklärung des Befremdlichen nicht die Vermutung gelten, daß der Verfasser in dem Zeitraume zwischen der Abfassung beider Schriften seine Ansicht von der menschlichen Natur geändert habe, sondern meint, Smith habe sich die Untersuchung der beiden in der Menschheit wirksamen Haupttriebfedern dadurch zu erleichtern gesucht, daß er jedes der zwei entgegengesetzten Prinzipe mit den sich daraus ergebenden Folgen abgesondert betrachtete. Jedes der beiden Ergebnisse, sagt Buckle, entspreche auch bei der richtigsten Deduktion nicht ganz der Wahrheit, aber durch Zusammensetzung der aus beiden Schlußreihen gezogenen Resultate lasse sich die ganze Wahrheit gewinnen. Wir sehen, Buckle hielt die beiden Triebfedern Egoismus und Sympathie für wirklich einander gesetzt. Ob Smith gleicher Ansicht war, bleibe dahingestellt; richtig aber ist diese Ansicht keinesfalls. Die Naturforschung lehrt, daß kein lebendes Wesen sich entwickeln und fortbestehen kann, in welchem zwei feindliche Grundtriebe sich einander bekämpfen. Und so sind auch die unverkennbar in der ganzen Menschheit wirksamen beiden Triebe Egoismus und Sympathie, wenn auch scheinbar sich einander ausschließend, doch nicht als zwei entgegengesetzte Triebe, sondern als zwei Sprossen aus einer und derselben Wurzel zu betrachten, oder besser gesagt: Sympathie ist der durch Veredelung metamorphosierte ursprünglich egoistische Lebenstrieb. Welches ist aber das von der Natur in des Menschen

Digitized by Google

Gemüt und in das seinige allein gepfropfte Edelreis, das in ihm den Egoismus in den scheinbaren Gegensatz, in Selbstverleugnung, Entsagungskraft, Aufopferungsfähigkeit, Unterordnung des individuellen Wohlseins unter das Wohl des Ganzen zu verwandeln vermag? Es ist eben das im vorigen § besprochene Vermögen und Streben des einzelnen menschlichen Individuums in der Gattung aufzugehen, sich mit der Gattung zu identifizieren, durch das Seelenleben anderer das seinige zu bereichern. In dem Maße wie dieses Streben und Vermögen sich in einem Menschen entwickelt, wird er mehr und mehr inne, daß gerade in der Teilnahme an dem Seelenleben anderer ihm die reichste Quelle von Mitteln zur Befriedigung des Lebenstriebes eröffnet ist; und je mehr er infolge dieses Innewerdens anstatt des Ichs die Menschheit zum Gegenstande seiner Liebe macht, desto reicher fühlt er sich beglückt, und desto liebens- und achtungswürdiger erscheint er den Mitmenschen. Egoistisch bleibt freilich der Lebenstrieb noch immer, auch wenn er die Richtung auf die Gattung statt auf das Ego eingeschlagen hat, weil ja der Mensch, indem er das Seelenleben der Mitmenschen in sich aufnimmt, schließlich nur auf Bereicherung und Erhöhung des eigenen Daseinsgefühls ausgeht; aber schwerlich wird man einen Egoismus, der uns fremdes Wohl und Wehe als unser eigenes empfinden läßt, anders als schön, gut, edel, liebens- und lobenswürdig bezeichnen können. Man erschrickt ganz unnötig vor dem Gedanken, daß der Grundbetrieb des Lebens ein egoistischer sei. Ein Trieb, den als Schutzwehr des Daseins die Natur in jedes lebende Wesen gepflanzt hat, kann an und für sich nichts Böses sein. Bei den Tieren nennt ihn auch niemand böse; er wird es erst im Menschen, und nur dann, wenn dieser nicht seiner Aufgabe gemäß ihn zum sympathischen oder humanen Triebe veredelt. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Umwandlung des tierisch egoistischen Lebenstriebes in den human-sympathischen für jedes menschliche Individuum wie für die menschliche Gattung eine nur langsam und stufenweise fortschreitende und schließlich nur annähernd zu lösende Aufgabe sei, wenngleich der Approximation keine Grenze

Digitized by Google

gesteckt ist. In dem menschlichen Säugling waltet anfangs noch ganz der tierisch egoistische Lebenstrieb; die frühesten Anzeichen einer Umwandlung desselben zum human sympathischen Triebe brechen erst in dem dankbaren Lächeln hervor, womit er das Nahen der sorglich pflegenden Mutter begrüßt. Wie rasch oder langsam die Veredelung seines Lebenstriebes fortschreitet, das hängt von mancherlei Umständen ab, besonders davon, ob ihm mehr oder minder Zuneigung oder Teilnahme begegnet; denn Sympathie weckt Sympathie. Es ist, als ließe die Natur das Menschenkind im Gegensatz zu den übrigen neugeborenen Geschöpfen so durchaus hülfsbedürftig, so gänzlich auf liebevollen Beistand angewiesen zur Welt kommen und emporwachsen, damit ja recht zeitig in ihm die Veredelung des Lebenstriebes beginne. Auch scheint ein von den Vorfahren überkommener humanitärer Hang das Wachstum des humanen Triebes im Nachkommen zu beschleunigen, so daß, wer den tierischen Egoismus erfolgreich in sich bändigt, der Hoffnung leben darf, daß dies seinen Kindern und Kindeskindern als ein Erbsegen zugut komme. In der menschlichen Gesellschaft entwickelt sich der humane Zug zunächst innerhalb enger, nach und nach sich erweiternder Kreise; der engste ist der Familienzirkel; dann folgen als größere und immer größere Kreise Namensverbindungen, Gemeinden, Völker, Staaten, Staatengruppen. Außerhalb dieser Kreise steht trotz hochgesteigerter Bildung auch jetzt noch oft der Mensch dem Menschen auf dem ursprünglich egoistischen Standpunkte feindlicher Abwehr gegenüber; aber nicht selten überspringt doch jetzt der Humanitätstrieb selbst die um die weitesten Kreise gezogenen Schranken; das zeigen die sich immer mehrenden, dem Altertum unbekannten internationalen Friedens-, Wohlthätigkeits- und Bildungsvereine.

§ 7. Wenn die Natur einer Gattung lebender Wesen ein unendlich höheres Ziel als allen übrigen steckte, so läßt sich erwarten, daß sie dieser Gattung auch Mittel zu Annäherung an das Ziel vergönnte, die sie den anderen versagte oder in weit geringerm Maße gewährte. Die Mittel mußten, da es auf Vervollkommnung des Individuums durch Teilnahme am Seelen-

Digitized by Google

leben des Ganzen abgesehen war, der Art sein, daß sie den Seelenaustausch der einzelnen untereinander erleichtern. Eine eingehende Besprechung aller dahin zielenden Veranstaltungen der Natur ist hier nicht möglich; es genügt aber auch für unsern Zweck, wenn wir auf eines dieser Austauschmittel, das Gehörorgan, und die zu ihm in Beziehung stehenden Stimmwerkzeuge einen flüchtigen Blick werfen. Bei zahlreichen niedern Tiergeschlechtern, denen der Gehörsinn fehlt, kann selbstverständlich weder von Musik noch von Sprache die Rede sein. Den mit Gehörorganen versehenen höheren Tiergeschlechtern ist aber zunächst die Musik versagt. Keinem Tiere darf man den Sinn für Melodie und Harmonie zuschreiben. Diese Behauptung mag gewagt scheinen; sprechen doch die Dichter vielfach von Melodien der Nachtigall und Lerche, von Konzerten der gefiederten Hainsänger u. s. w. Allein das sind eben nur aus poetischer Anschauung entsprungene bildliche Redensarten. In Wahrheit bilden die Vögel in ihrem naturwüchsigen Gesange niemals Melodin; ihre Töne reihen sich nicht nach den gesetzlichen Intervallen der eigentlichen Musik aneinander; höchstens mischt sich hier und da zufällig ein musikalisches Intervall unter die unmusikalischen. Lernen auch einzelne mit starkem Nachahmungstalent begabte Vogelarten wirkliche Melodien richtig nachsingen, so beweist das nur, daß sie ein gutes Gedächtnis haben und ihre Stimmorgane wohl fähig sind, musikalische Intervalle zu bilden, aber nicht, daß sie Sinn für Musik besitzen. Von selbst, unangeleitet produzieren sie nie eine ganze melodische Folge von Tönen und singen unmelodische Tonreihen ebenso willig und geschickt nach, als melodische. Ebenso wenig Anlage haben die Vögel für Harmonie. Man wird nie wahrnehmen, daß sich der Gesang des einen dem eines anderen durchweg harmonisch anschließt. Immerhin bilden aber das Summen der Insekten, das Singen der Vögel, das Heulen, Bellen, Wiehern der Säugetiere zwischen den Individuen ein Band, das einigen freilich sehr kümmerlichen Ersatz bietet für das dem Menschen verliehene Doppelband der Musik und Sprache. Die Stimmlaute der Tiere sind teils Empfindungslaute, Äußerungen von

Digitized by Google

Wohl- und Wehgefühl, teils Mitteilungs- und Verständigungslaute, und dahin gehören die Lockrufe beider Geschlechter zur Paarung, die Fütterungsrufe, die Warn-, Sammel- und Kriegsrufe der gesellig lebenden Tiere. Aber wie hoch steht über diesen Lauten ein Chorlied aus Menschenbrust, das einen ganzen Kreis von Hörern auf einem Meer von Tönen in übereinstimmenden Gefühlen auf- und abwiegt! Und welcher Abstand zwischen den kümmerlichen Verständigungslauten der Tiere und der wundervoll reichen artikulierten Sprache des Menschen, die den einzelnen nach allen Seiten in Verbindung setzt nicht bloß mit dem geistigen und Gefühlsleben der benachbarten und gleichzeitigen Mitmenschen, sondern auch durch Vermittelung der Schrift mit dem Leben weit entfernter, ja sogar vergangener und zukünftiger Menschengenerationen! Es läßt sich gar nicht denken, wie ohne die artikulierte Sprache die Intentionen der Natur, die Seele des einzelnen Menschen gleichsam zum Sammel- und Brennpunkte des Seelenlebens der Menschheit zu machen, sich hätte erreichen lassen. Die alte Frage nach dem Ursprunge der Sprache konnte von der Darwinschen Descendenzlehre, in die sich so viele hochwichtige Probleme verflechten, nicht unberührt bleiben. So hat denn auch G. Jäger, von der Ansicht ausgehend, daß die Eltern der ersten Menschen Tiere gewesen seien, den Versuch gemacht, ob nicht der geheimnisvollen Entstehung der menschlichen Sprache, anstatt auf dem Wege des historischen Studiums derselben, von der entgegengesetzten Seite durch das Studium der Tiersprachen beizukommen sei; und zu dem Ende hat er hauptsächlich die lautlichen Äußerungen der Vögel, insbesondere das Sprechen der Papageien untersucht. Dagegen ist ihm der schwerwiegende Einwurf gemacht worden, es lasse sich auf diesem Wege kein Aufschluß durch Nachweisung von Vererbung erwarten, weil die Ahnen des Menschen der Descendenzlehre zufolge fast sämtlich stumm sind. Nach dieser stammt der Mensch von einer Familie der anthropoiden oder schwanzlosen schmalnasigen Affen, diese von geschwänzten schmalnasigen, diese von Halbaffen, bei denen allen von Spuren oder Ansätzen einer artikulierten Lautsprache nicht die Rede sein kann. Die Vögel

Digitized by Google

befinden sich gar nicht unter den Ahnengenerationen des Menschen. Die Säugetiere, zu denen er gehört, sind Vettern der Vögel, Brüder der Reptilien, aber Abkömmlinge der Amphibien, und diese weiterhin der stummen Fische. Dazu kommt, daß die Physiologen lehren, des Menschen leibliche Befähigung, artikulierte Laute hervorzubringen, beruhe auf der Sylvischen Spalte der Reil-Insel mit den benachbarten Streifenkörpern im Gehirn, wo die Gehörnerven auslaufen; die Sylvische Furche sei aber bei keiner Tierart, auch nicht bei den Affen so, wie im Menschengehirn, gestaltet, und deshalb bringe es keine Tierart zur artikulierten Sprache; es fehle ihnen eben das Organ dazu. Wundern darf es uns nicht, wenn die Natur, die nicht leicht einen überflüssigen Apparat schafft, das Tier mit weniger vollkommenen Organen zur Mitteilung seines Seelenlebens an Seinesgleichen ausrüstete. Das Tier hat dem Tier unendlich viel weniger mitzuteilen, als der Mensch dem Menschen.

§ 8. Nachdem in den drei nächstvorhergehenden Paragraphen die veredelnde Umwandlung, die im Menschengemüt der ursprünglich ganz egoistische Lebenstrieb durch die Identifizierung mit der Gattung erfährt, im allgemeinen besprochen worden: dürfte es zweckdienlich sein, die bei dieser Umwandlung erfolgende Änderung in der Abschätzung menschlicher Lustgefühle insbesondere zu betrachten. Es wird sich dabei herausstellen, daß der oben aufgestellte Satz für die Taxierung der Glückssumme, die ein empfindendes Wesen in einem Zeitabschnitte genießt, auf den Menschen angewandt, eines sehr bedeutsamen Zusatzes bedarf. Wir kamen dort zu dem Ergebnis: das Quantum des Wohlgefühls oder Glücks, dessen ein empfindendes Wesen innerhalb eines bestimmten Zeitraums teilhaftig wird, bemißt sich nach der Anzahl, Dauer und Stärke der in dieser Zeit ihm zu Bewußtsein oder Gefühl kommenden, seinem Lebenstriebe zusagenden Anregungen, wobei die ihm widersprechenden Eindrücke mitsamt den durch sie gehemmten und paralysierten zusagenden in Abrechnung zu bringen sind. In der Anwendung des Satzes auf Abschätzung des *menschlichen* Glückes kommen bei der Errechnung des Gesamtlustertrages zu den drei Momenten *Zahl*,

Digitized by Google

Dauer und Stärke der Anregungen noch zwei andere: Lustwert und Lustwürde in Betracht. Weil die richtige Auffassung der Begriffe Lustwert und Lustwürde für die Ästhetik (und nicht minder für die Ethik) von der durchgreifendsten Wichtigkeit ist, so bedarf es eines nähern Eingehens auf dieselben. Auf den ersten Blick scheint es schwer, für die Abschätzung von Wert und Würde einer Lust einen Maßstab, zumal einen allgemein gültigen, zu finden. Von dem Tiere, das nur Sinnenlust kennt, sehen wir bei dieser Frage ganz ab. Bei ihm, kann man allenfalls sagen, fallen Lustwert und Luststärke zusammen; die intensivste Lust ist ihm zugleich die wertvollste. Von Lustwürde kann bei ihm nicht die Rede sein. Anders beim Menschen. Wenngleich auch für menschliche Lust schwerlich je ein Maßstab ermittelt wird, an dem man wie an einer Thermometer-Scala die Höhe des Wertes derselben in Zahlen ablesen kann, so besteht doch und wird für alle Zeit in der Menschheit das Gefühl bestehen, daß gewisse Lustreizungen für den Menschen höhern Wert haben und seiner würdiger sind, als andere; und in dem Maße wie die einzelnen mehr und mehr in der Gattung aufgehen und durch Umwandlung des tierisch-egoistischen Lebenstriebes in den human-sympathischen sich einander annähern, werden sie auch in ihrem Urteil über Lustwert und Lustwürde mehr und mehr übereinstimmen. Versuchen wir es, das jenen Lustreizen, denen wir Wert und Würde zuschreiben, Gemeinsame möglichst kurz anzugeben, so läßt sich sagen: a) die Höhe des Lustwertes hängt von dem Maße ab, in welchem die Lust zur Erhöhung des Gesamtlebensglücks des Individuums und — weil das Individuum in der Gattung aufgeht — zur Erhöhung der Wohlfahrt der Menschheit gereicht. — b) Lustwürde schreiben wir der Lust eines Menschen zu, in soweit diese in demjenigen Teile seines Wesens wurzelt, den er nicht mit dem Tiere gemein hat. Beide Sätze bedürfen einer Erörterung.

§ 9. Woher kommt es, daß wir nur beim Menschen, nicht beim Tiere von Lustwert und Lustwürde reden können? Es kommt daher, daß der Mensch allein darauf angelegt ist,

Digitized by Google

in dem Augenblick mehr als den Augenblick zu genießen und in dem individuellen Schicksal das der Gesamtheit mitzuempfinden. Darin liegt für ihn im Vergleich mit der Tierwelt einerseits ein Nachteil, anderseits ein Vorteil. Ein Nachteil einerseits; denn das Tier empfindet die Lust des Moments reiner, ungeschmälerter durch associierte herabstimmende Vorstellungen, und die Unlust gleichfalls reiner, ungesteigert durch associierten Seelenschmerz. Wenn der Vogel in der schönsten Jahreszeit, von Lebensgefühl trunken, singend auf dem Blütenzweige sich schaukelt, so stören sein Glück nicht Gedanken an künftige Tage des Darbens und Leidens, an die Flüchtigkeit des Daseins u. s. w.; und wenn das vom Jägergeschoß verletzte Reh im bergenden Walddickicht sich seinem Wundschmerz hingibt, so gesellen sich keine Betrachtungen über die Grausamkeit der Menschen, über die Folgen des Unheils, über die Verkümmerung des Daseins, die ihm daraus erwachsen kann, über den Tod, der es vielleicht vorzeitig hinwegrafft u. s. w., als schmerzliche seelische Zugaben seiner körperlichen Pein zu. Aber anderseits, wenn einem tief nachdenkenden Menschen zu guter Stunde ein geniales Aperçu aufleuchtet, dessen Tragweite und Fruchtbarkeit er sofort übersieht; oder wenn einem Künstler ein herrliches Bild vor das Geistesauge tritt, das er voll Vertrauen auf sein Darstellungsvermögen den Mitmenschen zur Anschauung zu bringen gedenkt; oder wenn ein hochbegüterter Menschenfreund den Beschluß der Errichtung einer Wohlthätigkeitsanstalt faßt, welche Segen über weite Kreise der Mit- und Nachwelt verbreiten soll: wie viele aus der Zukunft geschöpfte Lustmomente verschmelzen da nicht mit dem augenblicklichen aus dem Lichtblick des Forschers, der ersten künstlerischen Konzeption, dem philantropischen Willensakt quellenden Lustgefühle! Von einer solchen Erhöhung des Glücks des Augenblickes durch eine unendlich reiche Fülle von vorgestelltem zukünftigen Glücke weiß das Tier nichts. Und wenn ein Krieger, tödlich verwundet auf das Schlachtfeld gesunken, das Triumphgeschrei seiner siegreich vordringenden Kampfgenossen vernehmend, mit letzter Kraft einstimmt in den Jubelruf und mit dem Ruf sein Leben aus-

Digitized by Google

haucht: ſo verklärt ſich ſein Todesſchmerz in einer der Tierwelt ganz fremden Weiſe. In den angeführten Beiſpielen tritt uns zugleich menſchliche Luſt in mehrfachen Abſtufungen von Wert und Würde entgegen. Schon bei den Sinnenreizen unterſcheiden wir niedere und höhere Grade von Luſtwert und Luſtwürde. Die Luſt, die der Geruchsſinn einer wohlriechenden Blume, der Geſchmacksſinn einer köſtlichen Speiſe, der Gefühlsſinn einer milden wohlthuenden Wärme verdankt, deucht uns, wenn auch bisweilen ſtärker, doch minder wertvoll und edel, als die dem Ohr und Auge aus Tönen und Farben zufließende, welche denn auch allein von der eigentlichen Kunſt verwertet wird. Die ſtärkſte Sinnenluſt, die geſchlechtliche, erſcheint dem Menſchen ſo niedrig, daß er ihren Genuß, auch wenn dieſer nicht unſittlich iſt, den Blicken anderer ſorgfältig entzieht. Der äſthetiſche Genuß, der uns ein geſchmackvoll vorgetragenes ſchönes Gedicht gewährt; die intellektuelle Luſt, die ſich im Gemüt des Forſchers der Erkenntnis einer hochwichtigen Wahrheit zugeſellt; das beglückende moraliſche Gefühl, das ſich mit einem menſchenfreundlichen Liebeswerk verbindet — wie viel wertvoller, edler, ſchöner, menſchenwürdiger ſprechen ſie uns an, als die aus den ſtärkſten Sinnenreizen quellende Luſt! Unterſuchen wir, was hier überall den Luſtgefühlen Wert und Würde gibt, und wornach wir den größern oder geringern Wert, die höhere oder minder hohe Würde taxieren, ſo zeigt ſich, daß wir bei der Abſchätzung des Wertes ſtets fragen: Wie viel trägt die Luſt, an ſich und mit ihren Folgen betrachtet, zur Vergrößerung der Glückſeligkeitsſumme des ſie genießenden Menſchen und der geſamten Menſchheit bei? und bei der Abſchätzung der Würde: Wie hoch ſteht die Luſt über der tieriſch egoiſtiſchen Sinnenluſt? Daß wir die Stufenleiter des Luſtwertes und der Luſtwürde noch nicht mit mathematiſcher Genauigkeit angeben können, ändert nichts an dem Begriffe beider. Sehr richtig ſagt Fechner in ſeiner Vorſchule der Äſthetik: „Wir können teils nach verſtändiger Erwägung, teils nach einem aus den geſamten Erfahrungen und Belehrungen reſultierenden Gefühl, welches im allgemeinen viel beſtimmender und oft viel ſicherer, als jene

Digitized by Google

ist, die Schätzung eines Mehr oder Weniger des Lustwertes (wie der Lustwürde) wohl bewirken." — Wer dem bisher über menschliche Lustgefühle freilich nur andeutungsweise Gesagten tiefer nachdenkt, wird sich nicht von einer Poetik (und eben so wenig von einer Ethik), die auf eudämonistischer Grundlage aufgebaut ist, durch den Kardinalbegriff derselben, den der Lust, abschrecken lassen. Man hat vor dem Wort Lust einige Apprehension, weil man dabei zunächst und vorherrschend an die niedersten Arten der Lust, die Sinnenlüste, denkt. Ein Übelstand ist es allerdings für den Gebrauch desselben im umfassendsten Sinne, daß es im gewöhnlichen Leben meistens Lust von geringerm Wert und größerer Intensität bezeichnet, was sich auch in den Ableitungen und Zusammensetzungen, wie Lustbarkeit, lüstern, Wollust u. dgl. ausdrückt; jedoch spricht man auch von Forscherlust, Lust am Wohlthun u. s. w. Leider bietet uns die Sprache keine auf niedere und höhere Lust gleich häufig angewandte gemeinsame Bezeichnung; daher sich der Ästhetiker, wie der Psycholog und der Ethiker, erlauben muß, das Wort im weitesten und allgemeinsten Sinne zu gebrauchen. Andere Wörter, die man zum Ersatz vorgeschlagen hat, wie Wohlgefühl, Glück u. s. w., eignen sich noch weniger für den gemeinsamen Gebrauch; man wird nicht leicht von einem Wohlgefühl am Erkennen, einem Glück am Wohlthun sprechen.

§ 10. Die Veredelung des Lebenstriebes im Menschen durch das Aufgehen in der Gattung hat zurfolge, daß in seinem Gefühlsleben und daher auch in der Poesie die gemischten Gefühle, d. h. diejenigen, in denen Lust- und Unlustelemente innig mit einander verschmelzen, eine überaus wichtige Rolle spielen. Die Poesie beschränkt sich keineswegs auf Lustmotive, wenn sie es gleich, wie es sich später zeigen wird, bei ihren Produktionen schließlich auf einen möglichst großen Lustertrag abgesehen hat. Ganze Arten und Gattungen derselben, z. B. die elegische, die tragische, die ernst satirische Poesie enthalten eine Menge von Unlustelementen. Woher das? Warum verwendet der Dichter nicht ausschließlich Lustmotive? Scheint es doch, als ob er so leichter und sicherer sein Ziel zu erreichen

Digitized by Google

vermöchte. Die Antwort ist: Poesie müßte, wenn sie die Unlustmotive ganz ausschlösse, erstens darauf verzichten, ein Spiegelbild des Welt- und Menschenlebens zu sein, worin Leid und Lust wie Regen und Sonnenschein wechseln; und zweitens würden die Lusteindrücke, wie im Leben so auch in der Dichtung, den größten Teil ihrer Wirkung einbüßen, wenn ihnen nicht Unlusteindrücke als eine Würze zugemischt wären. Fechner sagt in seiner Vorschule der Ästhetik, es „scheine eine metaphysische Unmöglichkeit vorzuliegen, daß überhaupt Quellen der Lust ohne solche der Unlust in der Welt bestehen, und, wer nicht Pessimist sei, könne bemerken, daß die Weltordnung nicht minder, als die Kunst, das Prinzip schließlicher Versöhnung einhalte: eine Symphonie, in der sich eine Disharmonie nach der andern auflöse, sei deshalb das schönste Bild einer Weltordnung, die man im großen und ganzen als bestehend annehmen dürfe." Der Gedanke sagt mir zu. Eine Welt, die nicht ursprünglich die denkbar vollendetste war, sondern sich stufenweise der Vollkommenheit annähert und in alle Ewigkeit annähert, wie die Hyperbel der zugehörigen Asymptote, ohne sie je vollkommen zu erreichen, deucht mir besser, wenigstens reicher an Lust- und Freudenertrag, als eine von Anfange an möglichst vollkommene Welt, die, von Ewigkeit zu Ewigkeit sich gleich bleibend, keinem Streben, Ringen, Irren, Gelingen und Fortschreiten Raum gibt. Doch lassen wir diese metaphysischen Ikarusflüge und halten uns auf dem Boden psychologischer Erfahrungsthatsachen. Hier brauchen wir nur an früher Angedeutetes anzuknüpfen. Wie oft der Dichter in seinen Schöpfungen Unlustmotive verwendet, weiß jeder, der sich auf poetischem Gebiet auch nur flüchtig umgesehen hat. Von den Saiten des Lyrikers ertönen die Klagen unerwiderter Liebe, der Schmerz um verlorene teure Angehörige, wehmutvolle Erinnerung an entschwundene bessere Tage, Trauer über die Vergänglichkeit des Schönen und Großen; ja die Lieder, aus denen reines Glück, ungemischte Freude hervorglänzt, bilden bei weitem die Minderzahl. Der Epiker, der Romandichter führt die Helden, mit denen er uns zu sympathisieren zwingt, oft durch eine Reihe von Leiden und Bedrängnissen

Digitized by Google

hindurch; wir fürchten, zittern, zürnen, mühen uns ab mit ihnen. Der ernste Satiriker nötigt uns, mit ihm über die Thorheiten und Laster der Menschen zu grollen. Vollends der Tragiker läßt seinen Helden meistens nach mühevollem Streben und Ringen übermächtigen Gegenwirkungen erliegen. Und dennoch fesseln diese Dichter, wenn sie ihre Kunst verstehen, den Leser oder Hörer aufs lebhafteste — ein Beweis, daß die abstoßenden Unlusteindrücke, welche sie darbieten, durch beigemischte anziehende Lusteindrücke nicht blos aufgewogen, sondern weit überboten sein müssen. Worin das begründet ist, wird jeder bei genauerer Beobachtung seines Gefühlslebens bald herausfühlen. Reine Lust hat allerdings den Vorzug, im ersten Augenblick harmonisch wohlthuend, still und friedlich auf Sinn und Gemüt zu wirken, aber auch den Nachteil, schnell Sättigung und dann Ueberdruß zu erzeugen. Eine rein süße Speise erregt bald Abneigung und Ekel, wenn diesem nicht durch einen pikanten Zusatz vorgebeugt wird; und mit seelischen Genüssen verhält es sich nicht anders. Wer eine Zeit lang ungemischte Freude genießt, dem kommt sie als das sich von selbst Verstehende, ihm naturgemäß Gebührende vor. Sie fordert von ihm keine Bewältigung widerstrebender Eindrücke, gibt ihm keinen Anstoß zur Mobilmachung der ihm inwohnenden disponibeln Kraft. Dessen bedarf aber der Mensch, um nicht zu erschlaffen. Indem Unlustreize ihn zur Aufbietung seiner schlummernden Gemütskräfte anregen, eröffnen sie ihm zugleich Lustquellen höherer, edlerer Art, die für ihn wertvoller und seiner würdiger sind. Sehen wir den tragischen Helden physisch untergehen, aber im Untergange seine sittliche Größe entfalten, so hebt uns die aus dem Anblick quellende edlere Lust über das Unlustgefühl des Mitleids empor. Ja, so paradox es klingen mag, so wahr ist es, daß selbst reine Unlusteindrücke, wofern sie nur mächtig ergreifender Art sind, ein starkes Lustelement in sich schließen. Um das begreiflich zu finden, braucht man nur wieder auf den Grundtrieb des Menschen, den Lebenstrieb, zurückzugehen. Infolge dieses Triebes hat jede Einwirkung auf den Menschen, welche die disponible Kraft desselben in Aktion setzt, mag damit ein Lust- oder Unlustgefühl verbunden sein, schon

Digitized by Google

an und für ſich, lediglich als eine die Spannkraft der Sinne und der Seele in's Spiel ſetzende Anregung betrachtet, etwas Willkommenes, alſo ein Luſtmoment in ſich. Je anregungsbedürftiger, je begieriger nach Bethätigung ſeiner Kraft der Menſch iſt, je mehr er noch dem Augenblick lebt, je weniger er noch Stärke von Wert und Würde des Gefühls unterſcheidet: um ſo größere Anziehungskraft haben mächtige Erregungen für ihn, auch wenn ſie mit Unluſtgefühlen verknüpft ſind. Wie wäre es ſonſt erklärlich, daß Hinrichtungen von Verbrechern, blutige Tierkämpfe, furchtbare Ausbrüche von Vulkanen, verheerende Ueberſchwemmungen, Eisgänge und ähnliche Szenen unzählige Zuſchauer herbeilockten? Die Eindrücke, die hier auf das Gemüt einſtürmen, ſind gewiß nicht luſterregend; dennoch ſucht der Menſch, zumal der ungebildete, ſie auf, weil in der großen Summe der hier zur Auslöſung gelangenden Gemütsſpannkraft ein die Unluſteindrücke überwiegendes Luſtmoment liegt. Warum haben Gefahren, welche doch die Vorſtellungen von Unluſtdrohendem hervorrufen, oft ſo mächtigen Reiz für den Menſchen? Warum erregen — was Jugenderzieher ſich merken mögen! — lebendige Schilderungen der gefährlichen Folgen, die ſich an gewiſſe Handlungen knüpfen, in kräftigen Gemütern nur einen deſto ſtärkern Trieb zu dieſen Handlungen? Weil es wahr iſt, was Jean Bapt. Dubos ſchon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lehrte, daß „die Seele vor allem ſich ſehne, bewegt zu werden, ſei es auch von Unluſtvorſtellungen! Mit Recht bemerkt Moſes Mendelsſohn, wenn das Haupt der Meduſa zu ſehen wäre, ſo würden viele Menſchen bei der vollſten Überzeugung von der Gefahr des Verſteinertwerdens ſchwer mit ſich zu kämpfen haben, um das Auge von dem Anblick des Schreckbildes abzuhalten.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Identität der menschlichen Subjekte den Objekten gegenüber.

§ 11. Die im nächstvorhergehenden Kapitel besprochene Veredelung des Lebenstriebes im Menschen durch sein Vermögen und Streben, in der Gattung aufzugehen, ist als der Ausgangs- und Kardinalpunkt der vorliegenden Poetik von solcher Wichtigkeit, daß sich die Beantwortung der damit in engem Zusammenhange stehenden Frage nach der Identität der menschlichen Subjekte den Objekten ihrer Wahrnehmungen gegenüber nicht wohl umgehen läßt. Der Gegenstand läßt sich nicht so kurz, als ich wünschen möchte, behandeln, weil sich die Philosophie wenig mit ihm befaßt hat. Schleiermacher hat das Prinzip der Identität der Subjekte zuerst in seiner Dialektik ausgesprochen. Der um die Psychologie hochverdiente Philosoph Beneke stellt den Satz von der Identität der Subjekte als einen der beiden ersten festen Punkte der Metaphysik auf; doch ist die Fassung und Erörterung dieses Satzes bei ihm noch schwankender und ungenügender, als bei Schleiermacher. Etwas eingehender und befriedigender bespricht Überweg unsere Frage in seinem System der Logik *). Indem ich es versuche, den Gegenstand mit besonderer Rücksichtnahme auf Ästhetik und Poetik zu behandeln, habe ich die Bemerkung vorauszuschicken, daß der Ausdruck Identität das, was ich meine, nicht genau bezeichnet. Idem heißt derselbe, der nämliche. Spricht man nun den menschlichen Subjekten Identität zu, so sagt man damit, streng genommen: alle menschlichen Subjekte sind ein und dasselbe Subjekt. Das mute ich aber nicht meinen Lesern zu anzunehmen, obwohl es Philosophen gibt, die solches behaupten. Ich möchte nur darthun, daß die einzelnen Menschen als Subjekte den Objekten gegenüber in der

*) Eine recht schätzenswerte, hier mehrfach benutzte Abhandlung über den Gegenstand hat Chr. Groß im Jahresbericht des Gymnasiums zu Spandow (1871) geliefert.

Digitized by Google

Auffassung der Außen- und Innenwelt, des von außen und von innen auf sie Einwirkenden, ihren geistigen und leiblichen Anlagen nach im Wesentlichen übereinstimmen. Es könnte der Nachweis einer solchen Identität als etwas sehr Überflüssiges erscheinen, da sie ja von Allen als etwas Selbstverständliches unterstellt werde. In der That nimmt der Mensch in der Regel an, daß was ihm als blau, grün, rot erscheint, auch jedem andern Menschen so erscheine, daß was ihm groß vorkommt, auch andern groß vorkomme. Was man selbst gut, edel, schön findet, erwartet man auch von andern als gut, edel, schön anerkannt zu sehen. Allein sehr oft erweist sich jene Annahme und diese Erwartung als irrig. Ob das, was meinem Auge als blau vorkommt, auch jedem andern Menschen so erscheint, darüber läßt sich gar keine Gewißheit erlangen. Es ist über diese Frage eine Verständigung mittelst der Sprache nicht möglich, weil niemand von dem Eindruck des Blauen eine Definition zu geben vermag. Dieser Eindruck ist eine einfache, nicht in Bestandteile zu zerlegende Empfindung, eine rein subjektive Erfahrung. Um meine eigene Erfahrung mit der eines andern beim Anschauen desselben blauen Gegenstandes vergleichen und die Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung beider konstatieren zu können, müßte ich imstande sein, mich für einen Augenblick in den andern zu versetzen, was eben unmöglich ist. Das Gleiche gilt von den beiden Eindrücken, welche ein und derselbe Ton, eine und dieselbe Speise, ein und derselbe Wohlgeruch, auf zwei verschiedene Subjekte machen. Man könnte einwenden: der Eindruck einer bestimmten Farbe beruht, wie die Physik lehrt, auf einer genau bestimmbaren Zahl von Ätherschwingungen, der eines Tons auf einer bestimmten Zahl von Luftschwingungen; gleichen Ursachen darf man gleiche Wirkungen, also auch derselben Farbe, demselben Ton gleiche Wirkung auf den menschlichen Gesichts- und Gefühlssinn zuschreiben. Allein damit würde das zu Beweisende, nämlich die vollkommene Übereinstimmung der von den Äther- und Luftschwingungen affizierten Organe bei allen Menschen, als erwiesen voraussetzen. Diese ist nicht erwiesen. Vielmehr

Digitized by Google

ist beobachtet worden, daß einzelnen Menschen die Empfindung für gewisse Farben, oder das Vermögen fehlt, sie von andern Farben zu unterscheiden — eine Beobachtung, die bereits praktische Bedeutung gewonnen hat; denn man läßt der Anstellung solcher Eisenbahnbeamten, die auf Farbensignale zu achten haben, eine Prüfung vorangehen, ob sie die normale Empfänglichkeit für Farbeneindrücke besitzen, und entdeckt dabei nicht wenige, bei denen diese Empfänglichkeit mangelhaft ist. Auch in dem geistigern Leben der Menschen begegnet uns keineswegs eine vollkommene Uebereinstimmung der Individuen in Gefühl und Urteil. Moralität und Immoralität einer Handlung taxieren die einzelnen Menschen und ganze Völker nicht selten ganz abweichend von einander, und der landläufige Spruch: De gustibus non est disputandum (über Geschmackssachen soll man nicht streiten) zeigt, daß man die Verschiedenheit der Geschmacksurteile nicht bloß wahrgenommen hat, sondern ihr auch eine gewisse Berechtigung zuerkennt. Aus dem hier Angedeuteten, dem sich noch vieles hinzufügen ließe, erhellt wohl zur Genüge, daß die Identität der verschiedenen Subjekte demselben Objekt gegenüber nicht ohne weiteres als selbstverständlich anzunehmen ist.

§ 12. Gleichwohl läßt sich im allgemeinen behaupten, daß die menschlichen Individuen, insoweit sie leiblich und seelisch normal angelegt sind, in der Auffassung der Objekte einander um so mehr sich annähern, je mehr ihre leiblichen und seelischen Anlagen sich entwickeln. Dieser Behauptung gegenüber wird man vielleicht auf die große Divergenz der wissenschaftlichen von der natürlichen Weltanschauung hinweisen. Wir dürfen uns jedoch durch die extravaganten Anschauungen, welche die Metaphysiker zu Markte bringen, nicht irre machen lassen, wie wenn z. B. Berkeley das Dasein der Körperwelt leugnet, wenn Fichte die Welt für eine Dichtung des Ichs erklärt, wenn Kant es für nötig hält, das Dasein der Dinge im Raum zu beweisen. Alle diese Männer nahmen im Leben und Handeln das Dasein der Außenwelt nicht weniger auf Treu und Glauben an, als jeder von uns, und als der Ungebildetste thut. Daß Kant sich nach einem Beweise dafür umsah, beruhte nicht etwa auf eigenem

Digitized by Google

Zweifel an der Existenz der Außenwelt; es verdroß den Professor der Philosophie nur, einem etwaigen Bezweifler nicht Rede stehen zu können. Ihm schien es, wie er selbst im Vorwort seiner Kritik der reinen Vernunft (Aufl. 2, S. XXIX) gesteht, „ein Skandal der Philosophie und der allgemeinen Menschenvernunft, das Dasein der Dinge außer uns bloß auf Glauben annehmen zu müssen, und wenn es jemanden einfällt es zu bezweifeln, ihm keinen genugthuenden Beweis entgegenstellen zu können." Sehen wir ab von diesen abstrusen metaphysischen Spekulationen und halten uns auf dem Boden exakter Wissenschaften, der Astronomie, der Physik, Physiologie und Psychologie. Allerdings weichen auch hier die Urteile des wissenschaftlich Unterrichteten und des Unwissenden oft weit von einander ab, werden aber übereinstimmender in dem Maße, wie die Kenntnisse des Unwissenden wachsen. Der Astronom weiß, daß die scheinbare tägliche Bewegung der Sonne um die Erde eben nur ein Schein ist, den die Drehung der Erde um ihre Axe hervorbringt. Der Physiker und der Physiolog wissen, daß der Ton, den das Schwingen einer Saite verursacht, in seinem Gehörorgan zustande kommt, daß die Saite nur schwingt, nicht tönt, daß der Ton nur in dem Hörenden ist; sie wissen, daß das Grün der Wiesen, die Bläue des Himmels, der Purpurglanz des Morgenrots nur in unserm Auge existieren, daß von den uns grün, blau, rot erscheinenden Dingen Ätherschwingungen von verschiedener Wellenlänge und Oscillationsgeschwindigkeit ausgehen, die, unser Gesichtsorgan treffend, jene verschiedenen Farbenempfindungen in uns erzeugen; wogegen der Unwissende die Saite für tönend hält, die Wiese grün, das Firmament blau, den Morgenhimmel rot nennt. Allein diese Verschiedenheit in der Anschauungsweise des Gelehrten und Ungelehrten schwindet, sowie ihr Wissen sich ausgleicht. Ja, auch schon der Ausgleichung stimmen sie in der natürlichen, reflexionslosen Anschauung jener Phänomene ganz überein; die natürliche Auffassung behauptet sich auch der entgegenstehenden sichersten wissenschaftlichen Überzeugung zum Trotz. Mag es dem Astronomen noch so fest stehen, daß der Auf- und Untergang der Sonne ein trügerischer Schein ist,

Digitized by Google

in der reflexionslosen Anschauung unterliegt er der Täuschung eben so sehr, als der unwissendste Mensch. Und so erscheint auch dem Physiker die vibrierende Saite tönend, wenn er gleich weiß, daß sie nur vibriert, und das frische Waldlaub grün, wenn er gleich weiß, daß die Farbenempfindung nur in ihm ist. So mächtig erweist sich die identische Uranlage der Subjekte sogar der klarsten, die Täuschung zerstörenden Erkenntnis gegenüber.

§ 13. Durch zweierlei ist oben die Behauptung von der Identität der Subjekte beschränkt und bedingt worden. Erstens muß, um den Satz gelten lassen zu können, *eine normale Beanlagung und Begabung derselben* vorausgesetzt werden. Durch die verschiedenen Sinne, Gesicht, Gehör, Geschmack, Geruch, Gefühl oder Tastsinn, denen man noch als sechsten den Muskelsinn hinzufügen könnte, steht der Mensch in Verbindung mit der Außenwelt; sie sind die Kanäle, durch welche ihm die Einwirkungen der Dinge außer ihm zugeführt werden. Fehlt ausnahmsweise bei einem Menschen einer dieser Vermittler zwischen Außen- und Innenwelt, so kann von einer völligen Übereinstimmung in der Auffassung der Objekte zwischen einem solchen Unglücklichen und den mit allen Sinnen ausgestatteten menschlichen Subjekten nicht die Rede sein. Dem Blindgebornen, dessen Gesichtsorgan so verkümmert ist, daß ihm keine Heilkunst helfen kann, bleibt alle Farbenpracht des Himmels und der Erde zeitlebens verschlossen. Er ist nicht einmal imstande, durch Einbildungskraft eine Gesichtsvorstellung in sich hervorzurufen; denn die Einbildungskraft formt ihre Schöpfungen aus dem durch den betreffenden Sinn ihr zugeführten Material. Der Taubgeborne wird nie von dem Wohlklange der menschlichen Sprache und der Musik entzückt, und bemüht sich vergebens irgend eine Vorstellung von ihrem Zauber zu gewinnen. Die fünf oder sechs Sinne sind eben so viele Schlüssel, die uns die Welt, jeder von einer besondern Seite, erschließen. Fehlt dem Menschen einer dieser Schlüssel, so bleibt ihm eine Seite der Welt verschlossen; und ist einer nur mangelhaft entwickelt und ausgebildet, so ist dem betreffenden Subjekt von einer Seite

Digitized by Google

die Anschauung der Welt getrübt und verwirrt. Wie es lebende Wesen gibt, die weniger Sinne als die Menschen haben, denen also die Welt von weniger Seiten her geöffnet ist, so lassen sich auch — etwa auf andern Planeten lebend — reicher organisierte, mit *mehr* spezifisch verschiedenen Sinnen begabte Wesen denken, denen daher die Welt von mehr Seiten offen läge. Selbstverständlich würden sich diese ebenso wenig, als die niedriger und ärmer organisierten Tiere mit den Menschen unter den Satz von der Identität der Subjekte zusammenfassen lassen; er gilt nur für die menschlichen Subjekte, und zwar nur soweit als diese normal beanlagt sind. — Zweitens wurde die Behauptung der Identität der Subjekte dahin modifiziert, daß den normal angelegten Subjekten *nur eine mit wachsender Entwickelung derselben wachsende Annäherung an die vollkommene Identität zugesprochen wurde*. Bei noch so gleichen physischen und psychischen Uranlagen besteht in der Auffassung der Objekte zwischen Kind und Eltern ein großer Unterschied, weil bei jenen die Anlagen erst sich zu entwickeln beginnen, bei diesen entwickelt sind; allein mit fortschreitender Entwickelung des Kindes nähert sich seine Stellung den Objekten gegenüber derjenigen seiner Eltern. Die sogenannten rückständigen Völker der Erde, d. h. die in den Anfängen der Bildung zurückgebliebenen und stationär gewordenen, schauen die Welt ganz anders an, als die Kulturvölker; und selbst bei den Kulturvölkern gibt es mitten unter den geistig Vorgeschrittenen Millionen von rückständigen Individuen; allein auch sie bezeugen die Identität der menschlichen Subjekte, indem sie, wofern es ihnen nicht ausnahmsweise an den normalen Uranlagen fehlt, bei geöffnetem Wege zur Fortbildung mehr und mehr in die Stellung der Gebildeten zu den Objekten einrücken. Die Geschmacksurteile der Menschen und ihre Ansichten über Gut und Böse sind oft verschieden, aber nur weil die Entwickelung ihres ästhetischen und moralischen Gefühls verschieden ist, nicht etwa weil ihre Uranlagen in Beziehung auf das Schöne und Gute ganz von einander abwichen. Wäre letzteres der Fall, so müßte man jedes Lehrbuch der Ästhetik oder Ethik für ein nutzloses Werk halten.

Digitized by Google

§ 14. Am deutlichsten tritt uns die Identität der Subjekte in dem Empfinden und Denken der Menschen entgegen. Wenn ich hier von Empfinden und Empfindungen spreche, so meine ich nicht das Gefühlsleben, nicht die mannigfaltigen mit Lust oder Unlust verbundenen Zustände der Seele, sondern die primärsten Vorgänge im Seelenleben, die sich unmittelbar an die Anregungen von außen schließen und durch Vermittelung der Sinnesorgane zustande kommen. Da ist es nun wahrhaft staunenswert, auf wie übereinstimmende Weise bei allen Menschen die wunderbare Umsetzung von Bewegungen des äußerlich gegebenen Materials und der dadurch angeregten Sinnesnervenmoleküle in Empfindungen erfolgt. Was für eine Ähnlichkeit besteht zwischen der größern oder geringern Vibrationsgeschwindigkeit oszillierender Äther- oder Luftwellen und den verschiedenen Farben- und Tonempfindungen, welche durch sie in unserem Auge und Ohr hervorgerufen werden? Und dennoch vollzieht sich dieser rätselhafte Umwandlungsprozeß bei allen Menschen auf gleiche Art. Sogar in den kapriziösen sogenannten spezifischen Sinnesenergien verhalten sich die Subjekte vollkommen identisch. Diese Sinnesenergien bestehen darin, daß jeder Sinn eigensinnig darauf beharrt, jeden äußern Reiz, auch wenn dieser anderer Art als diejenigen ist, für welche die Natur ihn eingerichtet hat, auf seine spezifische Weise aufzufassen, oder, bildlich ausgedrückt, in seiner eigentümlichen Sprache darauf zu antworten. Die Gesichtsnerven sind für Lichtempfindungen, die Gehörnerven für Tonempfindungen angelegt; trifft nun statt Licht ein Schlag das Auge, so sieht es Licht; trifft ein Schlag das Ohr, so hört dieses Klingen oder Brausen. „Dieselbe Ursache", sagt der Physiolog Johannes Müller, „kann auf alle Sinnesorgane zugleich einwirken, z. B. die Elektrizität; der eine Nerv sieht davon Licht, der andere hört davon einen Ton, der andere riecht, der andere schmeckt die Elektrizität, der andere empfindet sie als Schmerz und Schlag." Und in diesen wunderlichen ungleichen Antworten der verschiedenen Sinne auf denselben Reiz stimmen alle Subjekte überein. Noch klarer gibt sich die Identität der menschlichen Subjekte in der Denkthätigkeit, in der

Digitized by Google

Begriffsbildung, im Urteilen, Schließen, Beweisführen kund; und auf diesem Gebiet des Seelenlebens wird die Identität ganz allgemein als selbstverständlich vorausgesetzt. Wie möchte ein Lehrer der Mathematik es unternehmen, seinen zahlreichen Schülern in dem Quarta-Kursus die Hauptlehrsätze der Planimetrie beizubringen, wenn er nicht bei allen eine gleiche Art Begriffe zu bilden, zu folgern, zu schließen unterstellte? Bleibt sein Unterricht bei einzelnen erfolglos, so wird er das vielleicht ihrer Denkträgheit, ihrer Zerstreutheit, oder einem Mangel an Interesse für den Gegenstand, aber gewiß nicht einem anders angelegten Denkvermögen, einer andern Art, Begriffe, Urteile und Schlüsse zu bilden, beimessen. Schreibt doch E. v. Hartmann sogar den Wahnsinnigen und Träumenden dasselbe Schließen wie den geistig Gesunden und Wachenden zu. „Das Schließen", sagt er, „findet bei allen auf gleiche Weise statt. Kein Verrückter und kein Träumender hat je einen falschen einfachen Schluß gedacht aus den Prämissen, die ihm gerade gegenwärtig waren; nur die Prämissen derselben waren häufig unbrauchbar." Überhaupt ist jedes Beweisverfahren, nicht bloß in der Wissenschaft, sondern auch im praktischen Leben, z. B. vor Gericht, ein Beleg für die Behauptung, daß man im Denken die Identität der Subjekte vornherein als selbstverständlich annimmt. Jeder, der behufs der Überzeugung anderer eine Beweisführung antritt, gibt damit seinen unumstößlichen Glauben an die Übereinstimmuug des Denkverfahrens der andern mit dem seinigen zu erkennen. Hätte er diesen Glauben nicht, so müßte er ja sein Beginnen für thöricht und illusorisch halten und darauf verzichten. — Erwägt man die aus dem Vorhergehenden erhellende Übereinstimmung der menschlichen Subjekte in der Art und Weise, die Objekte aufzufassen und geistig zu verarbeiten, so erscheint das oben (§ 5 ff.) besprochene rätselhafte seelische Phänomen, das Aufgehen des Einzelmenschen in der Gattung, wenn auch nicht vollkommen begreiflich, doch weniger befremdlich. Wir verstehen ja unter dem Aufgehen in der Gattung das jedem einzelnen Menschen angeborene Vermögen und Streben, sich mit der Gesamtheit zu identifizieren, ihr geistiges und Gefühlsleben

Digitized by Google

mitzuleben und dadurch sein individuelles Dasein zu bereichern und zu veredeln. Wenn nun, wie sich gezeigt hat, die Menschen von der Natur so unverkennbar auf ein identisches subjektives Verhalten den Objekten gegenüber, auf ein übereinstimmendes Empfinden, Denken und Fühlen angelegt sind, so wird es uns faßlicher, wie ein Mensch das Seelenleben eines andern in sich nachzuschaffen imstande ist. Fragt man: wie kommen wir aber dazu, wir, die wir doch ganz und gar wir selber sind, nie aus uns herauskönnen, und auch da, wo wir Äußeres zu gewahren meinen, in der That nichts als Zustandswechsel des eigenen Ichs, nur Prozesse und Veränderungen in dem eigenen leiblich-seelischen Wesen wahrnehmen — wie kommen wir dazu, die Überzeugung von der Existenz anderer gleichartiger Individuen und von einem ihnen inwohnenden, mit dem unsrigen verwandten Seelenleben zu gewinnen? so ist darauf zu antworten, daß dieses durch einen analogischen Schluß geschieht, der uns keineswegs als logischer Prozeß zu klarem Bewußtsein gelangt, sondern sich instinktiv nach einem eingeborenen Gesetze vollzieht. Wir werden an uns selbst eines naturgesetzlich geregelten Zusammenhanges zwischen leiblichen und seelischen Vorgängen inne, gewahren an uns selbst z. B. daß sich einer Verwundung Schmerzgefühle, dem Erschrecken ein Erbeben der Glieder, der Scham eine glühende Röte, dem Wollen Bewegung und Handlung zugesellt, und schließen daraus, wenn wir an einem andern Verwundung, Zittern, Schamröte, Handeln wahrnehmen, nach Analogie, daß in seinem Innern ein Schmerz als Bewirktes, ein Erschrecken, ein Schamgefühl, ein Wollen als Verursachendes vorhanden sei. Dieses analogische Schlußverfahren gewährt zwar, wie der Anologismus überhaupt, keine absolute Gewißheit, wird aber nichts destoweniger von allen Menschen ganz allgemein und zuversichtlich angewandt, und ist insofern wieder ein Beweis für die identische Uranlage der einzelnen menschlichen Subjekte.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Das Wahre, Gute und Schöne.

§ 15. Die drei Gebiete des Geisteslebens des Menschen, auf denen es sich besonders kund gibt, wenn sich in ihm der tierisch-egoistische Trieb zur humanen Sympathie veredelt hat, pflegt man längst schon zu einer Art von Trinität, zum Reich des Wahren, Guten und Schönen zusammenzufassen. Wenn der denkende Mensch über das seinen persönlichen Zwecken Dienende hinaus sein Forschen und Nachsinnen im Interesse der Menschheit auf das ewig Gesetzliche richtet; wenn der wollende und handelnde Mensch statt seines individuellen Glücks das Wohl des Ganzen ins Auge faßt; wenn der künstlerisch schaffende in dem Einzelprodukt seiner Kunst uns ein Allgemeines zu genußreicher Beschauung vorhält; so wirkt er in allen drei Fällen in verwandtem Geist als ein Wohlthäter der Menschheit, als ein Förderer der Humanität. Die drei Wirkungskreise sind nicht dieselben, aber sie berühren sich, durchkreuzen sich sogar und decken einander oft mit einem Teil ihrer Flächen. In allen drei Fällen betrachtet der Mensch die Welt, wie Spinoza sagen würde, sub specie aeternitatis, oder, wie ich auf meinem mehr psychologischen als metaphysischen Standpunkte sagen muß, sub specie humanitatis. Die intellektuelle Anschauungsweise des Forschers der Wahrheit und die ethische des Priesters des Guten allseitig zu charakterisieren, liegt allerdings außerhalb meiner Aufgabe; aber ganz umgehen darf ich ihre Betrachtung nicht, da es die mit ihr nahe verwandte und verflochtene ästhetische Anschauungsweise des Schöpfers des Schönen in ihrer Eigentümlichkeit darzulegen gilt. — Zunächst fragen wir, was man als wahr bezeichne. Die Antwort läßt sich nicht einfach geben, weil das Wort nicht immer genau dieselbe Bedeutung hat. Kommt das Prädikat wahr nur Vorstellungen und Gedanken zu? In der Regel scheint man das anzunehmen, und demgemäß definiert z. B. Fechner (in seiner Vorschule der

Digitized by Google

Ästhetik): „Schlechthin, absolut, objektiv wahr ist eine Vorstellung, welche widerspruchslos mit jeder andern selbst widerspruchslosen Vorstellung besteht, oder dem Gesamtkreise widerspruchslos miteinander bestehender Vorstellungen angehört"; und Gottschall (in seiner Poetik) sagt: „Das Reich der Wahrheit ist das Denken; wahr ist der Gedanke, der sich als wirklich und vernünftig legitimieren kann." Allein wir fügen das Adjektiv wahr auch Hauptwörtern bei, die nicht einen Gedanken bezeichnen. Wenn ich sage: „Das ist wahres Gold, das ist wahre Seide", so meine ich, daß dem vorliegenden Metall, dem vorliegenden Zeuge alle wesentlichen und unterscheidenden Eigenschaften des Goldes, der Seide eigen sind, und setze es damit dem falschen, bloß scheinbaren Golde, der unechten, bloß imitierten Seide entgegen. Äußert jemand: „Jetzt erst zeigst du dein wahres Gesicht", so will er damit sagen: Jetzt stimmt dein Gesichtsausdruck mit deiner innern Gesinnung und Gemütsverfassung überein, was vorher nicht der Fall war." Eine Nachricht ist wahr, wenn das Berichtete dem wirklichen Thatbestande, eine Schilderung ist wahr, wenn sie dem zu schildernden Gegenstande entspricht. Meinen wir bei dem Worte wahr dasjenige, was Fechner in seiner obigen Definition im Sinne hatte, so können wir wohl leichter verständlich sagen: Wahr ist, was aus feststehendem Wahren (z. B. einem Axiom) sich mit Denknotwendigkeit ergibt (z. B. der Satz: Die drei Winkel eines Dreiecks betragen zusammen zwei rechte). Zusammenfassen lassen sich die angeführten Spezialfälle unter die Definition: Wahr nennen wir ein Gedachtes oder Vorgestelltes, ein Erscheinendes oder Dargestelltes, wenn es dem bezüglich Seienden vollkommen entspricht. Das Reich des Wahren greift in das des Schönen vorzugsweise durch weitreichende Lichtblicke der Forscher hinüber. Helleinleuchtende, fruchtbare Wahrheiten gehören zu den glänzendsten Stoffen des Dichters. Bald verkündet er Wahrheiten, die dem Menschen als Leitstern in Leben und Kunst dienen, wie Schiller und Goethe in ihren Votivtafeln. Ein andermal geißelt er die Verirrungen des Denkens, die geistigen Wahn- und Truggebilde, in scharfen Epigrammen und Satiren, aber nur um in den

Digitized by Google

Gemütern durch Kontrastwirkungen die Gegensätze aufleuchten zu lassen. Oder er benutzt in der komischen Poesie scheinbare und harmlose frappierende Widersprüche, um durch Auflösung derselben ein zwar flüchtiges aber lebhaftes Lustgefühl zu erwecken. Wichtige Ergebnisse der Forschung werden zu poetischer Verwertung um so geeigneter, je mehr sie sich zu überzeugender Klarheit und widerspruchsloser Gewißheit hinaufläutern. Schiller war sogar mit Wieland der Ansicht, daß sich zuletzt die wissenschaftliche Kultur in die ästhetische auflösen werde:

Der Schätze, die des Denkers Fleiß gehäufet,
Wird er im Arm der Schönheit erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Dichtung zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

§ 16. Mit dem Begriff des Wahren steht der des *Wahrscheinlichen* in naher Beziehung. Wörtlich genommen heißt wahrscheinlich *den Schein des Wahren habend*. Man gebraucht das Wort in der Regel, wenn zwar noch ein Zweifel besteht, ob etwas Vorgestelltes oder Dargestelltes mit dem bezüglichen Seienden ganz übereinstimmt, aber überwiegende Gründe für die Annahme der Übereinstimmung vorhanden sind. Mit der Zahl dieser Gründe wächst der Grad der Wahrscheinlichkeit, und gewährt dadurch mehr und mehr die wohlthuende Gewißheit, die streng genommen nur das absolut Wahre gewähren kann. Wir Menschen müssen in den allermeisten Fällen hohe Wahrscheinlichkeit für Wahrheit nehmen, und es stände schlimm um uns, wenn wir überall in unserm Denken, Fühlen und Handeln nur das unbedingt Wahre gelten ließen; alle praktische Thätigkeit, das ganze Triebwerk des Gesellschaftslebens würde ins Stocken geraten. Jedes Menschenherz birgt unergründliche Tiefen; und dennoch vertrauen wir so oft andern, als hätten wir diese Abgründe sämtlich durchforscht. Dem eines Verbrechens Angeklagten, den das Geschwornengericht für schuldig erklärt, wird die auf das Verbrechen gesetzte Strafe zuerkannt, selbst wenn weder über die That noch über die Motive absolute Gewißheit zu erlangen ist. Der Ausspruch der Geschwornen heißt immerhin *Wahrspruch*. — Einen ganz andern Sinn hat das

Digitized by Google

Wort wahrscheinlich in dem Gebiete der Kunst, besonders der Poesie; und selbstverständlich ist der Begriff des Kunstwahrscheinlichen für den Poetiker von besonderm Interesse, und bedarf der Erörterung um so mehr, als er auf den ersten Blick etwas Paradoxes enthält. Das Wahrscheinliche der Kunst soll nämlich den Schein des Wahren haben und doch nicht in dem das Kunstwerk Beschauenden und Genießenden die Möglichkeit aufkommen lassen, dasselbe für etwas Wirkliches zu halten. Daraus, daß der Künstler seinem Werk einen täuschenden Schein des Lebens und der Wirklichkeit zu geben sucht, sollte man doch schließen, er habe es darauf angelegt, den Beschauer glauben zu machen, das, was er sehe, sei wahr und wirklich. „Wenn dem nicht so wäre" — läßt Goethe in einem Gespräche über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke einen Theaterliebhaber sagen — „wenn dem nicht so wäre, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektive zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? warum studiert man aufs Kostüm? Warum ließe man es sich so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung und Geberden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?" Und dennoch darf der Künstler nie darnach streben, daß sein Kunstwerk von dem Beschauer für ein Naturwerk gehalten werde. Wenngleich in einem Theaterstück der Dichter und der Schauspieler mit Recht nach der Erfüllung aller eben angedeuteten Forderungen streben, so haben sie es doch nicht auf eine eigentliche Täuschung des Zuschauers abgesehen, wollen nicht, daß dieser zu dem Glauben gebracht werde, statt eines Spiels einen ernsten wirklichen Vorgang zu sehen. Und der Zuschauer wird auch nicht zu dem Glauben gebracht, es sei denn, daß er, für eine ästhetische Anschauung ganz unreif, noch auf dem Standpunkte jener naschsüchtigen Vögel stände, die nach den gemalten

Digitized by Google

Kirschen des großen griechischen Meisters flogen. Die Täuschung, worum es dem Dichter zu thun ist, die sogenannte künstlerische Illusion, ist eine bewußte. Wenn ihren Anforderungen in einer Tragödie aufs vollkommenste genügt ist, so fällt es doch keinem der Zuschauer ein, den Schein für Wahrheit zu nehmen, den bedrängten Unschuldigen auf der Bühne beizuspringen, den mit Überlistung bedrohten durch Zuruf zu warnen, den Böse-wicht zu schelten und abzuwehren. Goethe läßt in dem oben erwähnten Gespräche jenem Theater-, besonders Opernfreunde den Verfechter der Gegenansicht antworten: „Wenn aber die guten Leute da droben (auf der Bühne) singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billets absingen, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herum-schlagen, singend verscheiden: können Sie da sagen, daß die ganze Vorstellung, oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine?“ Man sieht, die Forderung der künstlerischen Illusion bedarf, um nicht einen Widerspruch zu enthalten, einer nähern Bestimmung. Ein Kunstwerk ist in gewissem Sinne auch ein Naturwerk, insofern es nämlich Ausfluß einer künstlerischen Natur ist. Es hat auch, wie jedes Naturwerk, seine innere eigentümliche Wahrheit. Diese ihm eigene Wahrheit muß aus ihm hervor scheinen, und das ist die Wahrscheinlichkeit, die man vom Kunstwerk verlangt. Was eine Künstlernatur schafft, ist anderer Art, als ein gewöhnliches Naturwerk, „nicht außer-natürlich (wie Goethe sich ausdrückt), sondern übernatürlich“, d. h. über die Natur insofern hinausgehend, als der Künstler Gattungsbilder schafft, indem er, was die Natur an viele Indi-viduen verteilt und zerstreut hat, in ein Gebilde sammelt, alles Bedeutungslose und Zufällige ausscheidet, dafür aber das Be-deutsame und Charakteristische um so anschaulicher hervortreten läßt und so sein Einzelwerk zum Vertreter einer Gattung macht. Allerdings hat er dabei auch die Pflicht, seinem Werke den Schein eines individuellen Lebens zu geben und daher den Weg zwischen zwei Klippen einzuhalten. Er darf einerseits in dem Ausscheiden des lebenatmenden Individuellen nicht zu weit gehen und kalte, starre, typische und symbolische Gestalten liefern;

Digitized by Google

anderseits aber auch den materiellen Reiz des Individuellen nicht so steigern, daß dieser Reiz den Beschauer des Kunstwerks gefangen nimmt und gefesselt hält, und seine Emanzipation von egoistischen Interessen, seine Erhebung aus der Wirklichkeit in eine Phantasiewelt verhindert. Indem der Dichter sich bemüht, die Erhebung aus der realen Welt in eine ideale den Lesern oder Hörern zu erleichtern, kommt ihm die gemeinsame Menschennatur der letztern, und bei vielen frühe Angewöhnung willfährig entgegen. Wie frühe schon übt sich das spielende Mädchen unter seinen Puppen, der Knabe auf seinem Steckenpferd, den Geist in einer Phantasiewelt umherschweifen zu lassen! Und wie frei und kühn spielt dabei die Einbildungskraft! Das Mädchen läßt sich nicht dadurch irren, daß die Puppe beim Füttern nicht den Mund öffnet; seine erfinderische Phantasie hilft überall nach, hilft nach bis zum Wunderbarsten und völlig Unmöglichen. Auch unzählige Erwachsene ergehen sich im Stillen in solchen bewußten Illusionen, bauen Luftschlösser von märchenhafter Schönheit, sind aber freilich nicht mehr naiv genug, sie gleich den Kindern vor Zeugen aufzubauen. Dem Dichter, zumal dem Dramatiker, erleichtert auch sonst mancherlei die Lösung der Aufgabe, dem Leser oder Hörer stets gegenwärtig zu halten, daß er es mit einer Welt des Scheins und Spiels zu thun hat: z. B. die Form der Sprache der handelnden Personen, der Rhythmus, der Reim, der gehobene, bilderreiche Stil, die Bühne, der Wechsel der Scenerie, in der Oper das Singen der Personen, in der erzählenden und beschreibenden Poesie das Bewußtsein, daß nicht Gegenwärtiges an dem leiblichen, sondern Vergangenes und Abwesendes an dem geistigen Auge vorübergehe. Einflußreicher aber als alles andere ist es, wenn der Dichter es versteht, vornherein in dem Leser oder Hörer die rechte ästhetische Stimmung und Anschauungsweise hervorzurufen — ein Punkt, auf den wir bald (in § 20) Veranlassung haben werden zurückzukommen.

§ 17. Die zwei vorhergehenden Paragraphen wiesen mehrmals auf das Hinübergreifen des Wahren ins Gebiet des Schönen hin. Noch häufiger spielen das Gute und das Schöne ineinander;

Digitized by Google

und das wird sofort erklärlich, wenn man die gemeinsame Wurzel beider erkannt hat. Der Leser weiß, auf welcher Grundlage in der vorliegenden Schrift die Ästhetik oder Lehre vom Schönen aufgebaut werden soll; es ist der allen empfindenden Wesen gemeinsame Lebenstrieb, wovon ich ausgehe, das Streben nach Erweiterung und Bereicherung des Daseins, kurz gesagt, das Streben nach Lustgefühl, aber nicht dieser Trieb in der ausschließend egoistischen Richtung, wie er im Tiere waltet, sondern in der Richtung auf die Glückseligkeit der Gattung. Auf derselben Grundlage, und nur auf ihr, läßt sich nach meiner Überzeugung auch eine allgemeine befriedigende Ethik gründen; und demgemäß nenne ich einen Menschen gut, wenn ihm das Glück der Gesamtheit höher als das individuelle, persönliche steht, seine Gesinnung gut, wenn in ihm der human sympathische Lebenstrieb herrschend geworden ist, seine Handlungen gut, wenn sie auf Erhöhung des Wohlbefindens der Menschheit abzielen. So begreift es sich leicht, warum man im gewöhnlichen Leben in fast gleichem Sinne von gutem und von schönem Wetter, von einer guten und einer schönen Jahreszeit spricht. Immerhin bleibt jedoch, wenn jemand das Wetter jetzt als gut und ein andermal als schön bezeichnet, eine kleine Differenz des Prädikats fühlbar, die sich erst vollkommen aufhellt, wenn weiter unten der Begriff des Schönen festgestellt sein wird. Vorläufig nur folgendes über diesen Unterschied. Nenne ich das Wetter schön, so liegt der Hauptaccent auf dem augenblicklichen wohlthuenden Eindruck; nenne ich das Wetter gut, so habe ich zugleich den Zusammenhang mit anderm Willkommenem, die erfreulichen Nachwirkungen im Sinne. Ebenso differieren die Ausdrücke „Es ist schön, daß du kommst“ und „Es ist gut, daß du kommst.“ Beim erstern denkt man mehr an das momentan Erfreuliche des Kommens, beim letztern zugleich an den weitern Lustertrag, der sich daran schließt. — Es werden aber voraussichtlich viele mit meiner Auffassung und Definition des Guten nicht einverstanden sein; und zwar erstens solche, die mit einer Reihe von Philosophen gar keine allgemein gültige Basis der Moral gelten lassen und den Unterschied zwischen Gutem und Bösen als etwas Gemachtes,

Digitized by Google

Konventionelles und Wechselndes ansehen. Der Begriff des Guten, behaupten diese, sei in verschiedenen Zeitaltern, unter verschiedenen Völkern, bei verschiedenen Ständen so verschieden, daß, was einem Jahrhundert, einer Nation, einer Volksklasse gut, edel, sittlich erscheint, einer andern Zeit, einem andern Volk, einem andern Stande in geradem Gegensatze für böse, gemein und unsittlich gelte. Zweitens werden andere, die einen aus einem Grundprinzip abgeleiteten allgemein gültigen und verbindlichen Moralkodex für möglich halten, doch durchaus abgeneigt sein, den längst in Verruf gekommenen Eudämonismus (d. h. die Lehre, daß das Streben nach Glückseligkeit die Haupttriebfeder alles menschlichen Handelns sei) als ein für die Ethik brauchbares Grundprinzip anzuerkennen. Wir werden, da Ethik und Ästhetik so nahe verwandt sind, daß man sie füglich Zwillingsschwester nennen darf, nicht umhin können, die Bedenken beider Gruppen von Gegnern uns etwas näher anzusehen.

§ 18. Es kann durchaus nicht geleugnet werden, daß der Begriff des Guten bei den Menschen nach Zeitaltern, Ländern, Völkern, Ständen und Individuen verschieden ist, und daß hierbei der Himmelsstrich, unter dem sie wohnen, die geistige Entwickelungsstufe, worauf sie stehen, die Gesellschaftszustände, die Staats- und Religionsformen, in denen sie leben, der Stand, dem sie angehören, ererbte Anlagen, Erziehung, Berufsart, alltägliche Beschäftigung und noch manches andere von großem Einfluß sind, gerade so wie viele dieser Umstände auch auf den ästhetischen Geschmack, auf das Urteil über Schönes und Häßliches, bedingend und modifizierend einwirken. Die Moral der Troglodyten und Pfahlbautenbewohner unterschied sich gewiß in vielem von der Sittenlehre der heutigen Kulturvölker. Die Ethik der hochgebildeten Griechen, wenigstens ihre Volksethik, wich von der unserigen ab, und wieder die der Spartaner von der atheniſchen. Bei den Ureinwohnern Australiens, den Negervölkern Afrikas gilt manches für erlaubt, sittlich, ja rühmlich, was bei den gesitteten Europäern als unerlaubt, unsittlich, schändlich verpönt ist. Und wieder bei den Europäern welche Verschiedenheit nach Nationen und Ständen in der Be-

Digitized by Google

urteilung von Trunksucht, geschlechtlichen Ausschweifungen, Unehrlichkeit im Geschäftsleben u. s. w.! Die Ablehnung einer Herausforderung zum Zweikampf auf Leben und Tod gilt in einigen Kreisen für feigherzig, ehrlos und schimpflich, in andern die Annahme der Herausforderung für sündhaft und strafwürdig. Ein Arbues de Epila wird von einigen als Heiliger verehrt, von andern als die Verkörperung eines grauenvollen religiösen Fanatismus verabscheut. Einer neuen Bartholomäusnacht dürften auch jetzt noch Hunderte, ja selbst noch Tausende als einer gottgefälligen That zujauchzen, während doch hoffentlich die Mehrzahl sie als den fluchwürdigsten Frevel verdammen würde. Was folgt daraus? Daß es gar keine für alle Zeiten und Menschen verbindliche Moral gebe? In der That ist dieser Schluß oft genug gezogen worden, und selbst Denker, denen man es nicht zutrauen sollte, neigen zu dieser Schlußfolgerung. Hegel erklärte die Anwendung eines sittlichen Prinzips bei der Beurteilung der Geschichte für unzulässig; die Moral und das Recht einer bestimmten Zeit, behauptet er, sei nichts Bestimmtes, nichts für alle Zeiten Wahres und Gültiges; es seien in der Entwickelung der Nationen Veränderungen möglich, welche selbst die höchsten Grundsätze der Moral in ihr Gegenteil verkehren. Der Philosoph und Rechtsgelehrte Kirchmann*) pflichtet der Behauptung Hegels bei, findet aber den dafür beigebrachten Beweis ungenügend, und gibt einen andern, der eben so wenig befriedigt. Ja er behauptet geradezu: „In der Moral und dem Recht gibt es keine Wahrheit; denn die Wahrheit ist unveränderlich.“ Offenbar soll das heißen: Das Wahre ist unveränderlich; die Moral ist etwas nach Zeiten und Umständen Veränderliches; also gehört sie nicht zu dem Wahren. Daß in dieser scheinbar richtigen Schlußfolgerung ein Irrtum steckt, bedarf eigentlich für den Leser, der das oben in den §§ 5, 6, 8, 9 Besprochene erwogen hat, keines Beweises. Ich füge jedoch, weil der Gegenstand für die Ästhetik von eben so großer Bedeutung wie für die Ethik ist, dem Gesagten noch einiges

*) S. dessen Schrift „Über die Unsterblichkeit“ S. 142 ff.

Digitized by Google

hinzu. Kirchmann denkt in seinem obigen Satze bei den Wörtern Moral und Recht an die temporären Sitten- und Rechtsnormen, die allerdings veränderlich sind und daher auch nicht zu dem absolut Wahren gehören können; aber daraus folgt nicht die Unmöglichkeit oder Undenkbarkeit einer absoluten Moral. In ähnlicher Weise ließe sich auch die Unmöglichkeit oder Nichtexistenz des Schönen und einer wahren Ästhetik erschließen: Wahres ist unveränderlich; die Ästhetik oder Geschmackslehre ist nach Zeiten und Umständen veränderlich, gehört also nicht zum Wahren. Einem ungebildeten Geschmack gilt manches für schön, woran ein gereifter ästhetischer Sinn sich nicht mehr erfreuen kann; daraus folgt nur, daß der Begriff des Schönen etwas *Relatives*, aber nicht, daß er etwas ganz Illusorisches in sich schließt. Der Mensch arbeitet sich nur langsam und mühsam aus der Tiernatur empor, die er mit allen ihres Daseins inne werdenden Geschöpfen teilt; der ursprünglich rein egoistische Lebenstrieb veredelt sich in ihm nur allmählich und stufenweise zum human sympathischen; und so kann auch die in letzterm wurzelnde Empfänglichkeit für das Gute sowohl wie für das Schöne nur allmählich reifen. So lange der Mensch um sein physisches Dasein gegen feindliche Gewalt, sei es Natur- oder Menschengewalt, mit Aufbietung seiner ganzen Kraft zu kämpfen hat, bleibt der in ihm schlummernde humanitäre Zug unterdrückt oder gibt sich nur in schwachen und spärlichen Lebenszeichen kund. Kein Wunder daher, wenn in der Moral rückständiger Nationen sich so manches findet, was dem Zögling einer hochgebildeten Zeit, dem Sprößling eines weit vorgeschrittenen Kulturvolkes seltsam und widerwärtig vorkommt. Die Aufgabe eines jeden Menschen, in der Förderung des Glücks der Mitmenschen, so weit seine Kräfte reichen, sein eigenes, individuelles Glück zu suchen, ist und bleibt doch auf allen Entwickelungsstufen der Menschen dieselbe; und so ist und bleibt auch das *absolut oder ideal Gute* als der Inhalt einer idealen Ethik unveränderlich dasselbe.

§ 19. Aber daß ich eine solche ideale Ethik, ebenso wie die Ästhetik, auf einer *eudämonistischen* Grundlage aufge-

Digitized by Google

baut sehen möchte, daran stoßen sich ohne Zweifel viele. Es liegt mir eben ein unlängst erschienenes vortreffliches Buch von Otto Liebmann („Zur Analysis der Wirklichkeit", Straßburg 1876) zur Hand, der den Eudämonismus gleichfalls streng verurteilt. Wenn ich mich hier mit Liebmann als Repräsentanten der Anti-Eudämonisten auseinanderzusetzen versuche, bin ich sicher, einen der würdigsten Vertreter derselben zu wählen. „Echte Moralität", sagt er, „offenbart sich ja da, wo es gilt, mit Überwindung jeder selbstsüchtigen Neigung zum Glück (εὐδαιμονία), ohne Gedanken an Nutzen und Genuß, vielleicht mit Lebensgefahr und Aufopferung des eigenen Lebensglückes, das zu thun, was man als Pflicht erkennt. Wenn es je Menschen gegeben hat, welche, ohne des Lebens satt zu sein, für ihre sittliche Überzeugung dem sichern Tod entgegengegangen und als Märtyrer der Pflicht gestorben sind, dann scheitert hieran allein *jeder*, noch so sophistisch aufgeputzte und verhüllte Eudämonismus". — Das stelle ich in Abrede. Nicht jeder Eudämonismus scheitert hieran, z. B. nicht der oben in den §§ 5 ff. entwickelte, sondern nur der krasse, der für den Menschen kein anderes Glück, keine andere εὐδαιμονία kennt, als die Befriedigung des tierisch selbstsüchtigen Lebenstriebes. Wenn der Mensch zu dem innigen Bewußtsein seiner Identität mit seinen Gattungsgenossen (vgl. §§ 11 ff.) gelangt ist, wenn er dahin gekommen ist, des Nebenmenschen Glück und Leid als sein eigenes mitzufühlen (und dahin zu kommen, hat ihn die Natur beanlagt und befähigt): dann kann er auch nicht umhin, das Glück *vieler* höher als sein *einzelnes* zu veranschlagen, die Wohlfahrt der Gesamtheit, der er angehört, hoch über seine persönliche zu setzen. Er wird dann für das Glück und Gedeihen des Ganzen „ohne des Lebens satt zu sein, sogar dem sichern Tod entgegengehen", nicht im Gefühl „als Märtyrer der Pflicht zu sterben", sondern aus unwiderstehlichem Drange nach dem Genusse der höchsten, edelsten und menschenwürdigsten Lust. Darin darf man nicht auch „sophistisch aufgeputzten und verhüllten Eudämonismus" sehen; unsere Glückseligkeitslehre begnügt sich ohne Anwendung von Zirkelschlüssen, Erschleichungen

Digitized by Google

und sonstiger logischen Taschenspielerei mit der einfachen Hinweisung auf psychologische Erfahrungsthatsachen, die jeder in sich, wenn er ernstlich sucht, finden kann. Liebmann hält große Stücke auf die Basis, die Kant für die Ethik aufgestellt hat, den kategorischen Imperativ. Insbesondere billigt er es, daß Kants Moralprinzip an sich bloß formal ist. „Es war kein Fortschritt", sagt er, „sondern ein Rückschritt, wenn Kants Nachfolger, wie Herbart, Schleiermacher, Schopenhauer, mit jenem formalen, aber unbedingten Pflichtgebot nicht zufrieden waren und an dessen Stelle etwas anderes, materiell Bestimmtes der Ethik zu Grunde legen wollten. Wenn z. B. Schopenhauer das Mitleid zum Fundament und Urquell aller Moralität machen und daraus sämtliche Tugenden ableiten will, so frage ich: Wie will man die Pflicht, keinen Meineid zu schwören, auf das Mitleid zurückführen? oder die Ehrlichkeit eines blutarmen, hungernden Bettlers, der eine unbemerkt gefundene Geldsumme einem steinreichen geizigen Eigentümer zurückbringt?" Bei der Antwort muß ich etwas weiter ausholen. Schopenhauer hat wohl daran gethan, statt des Kantischen Schemens etwas Solideres, materiell Bestimmtes zur Grundlage der Moral zu machen; nur hat er es darin versehen, daß er, einem Irrtum Rousseaus folgend*), alles Gute aus dem Mitleid abzuleiten versuchte, statt aus dem Mitgefühl überhaupt, aus der Teilnahme an fremdem Glück sowohl als Leid. Es ist nicht wahr, was Rosseau behauptet, daß wir nur mit fremdem Unglück sympathisieren. Wer aufmerksam die Menschen beobachtet, weiß, daß der Anblick Beglückter uns beglückt, daß Vater und Mutter sich beim Anblick des Glücks ihrer Kinder freuen, daß der Freund sich freut, wenn er den Freund glücklich sieht, der Philantrop, wenn er das Glück der Menschheit wachsen sieht. Legt man nun statt des Mitleids

*) Rousseau's Emile: „ Il n'est pas dans le coeur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais seulement de ceux qui sont plus à plaindre ... Ce sont nos misères communes qui portent nos coeurs à l'humanité ... L'aspect d'un homme heureux inspire aux autres moins d'amour que d'envie u. s. w.

Digitized by Google

den human-sympathischen Trieb überhaupt zugrunde, so lassen sich daraus, wie ich mich durch eigenen Versuch überzeugt habe*), alle Tugenden, und so auch die Wahrheitsliebe und die Achtung vor fremdem Eigentum ableiten; der Meineid widerstrebt aber jener, und das Unterschlagen einer gefundenen Geldsumme dieser Tugend. Daß die Basis der Kantschen Ethik ein lediglich formales Prinzip ist, darin sehe ich statt eines Vorzugs gerade einen Mangel. Kant geht davon aus, daß es keine allgemeinverbindliche Moral ohne ein vor aller Erfahrung gegebenes und von aller Erfahrung unabhängiges, lediglich aus der Vernunft geschöpftes Pflichtgebot geben könne; dieses Pflichtgebot, der kategorische Imperativ, ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftthatsache, von welcher wir uns bewußt sind, daß wir sie wissen würden, auch wenn sie uns in der Erfahrung nie vorgekommen wäre. Das Prinzip dagegen, das ich der Ethik zu Grunde lege, ist eine Erfahrungsthatsache aus dem Gebiete des menschlichen Seelenlebens, deren wir uns erst durch Erfahrung bewußt, und durch wachsende Erfahrung immer voller und klarer bewußt werden. Nach Kant ist der menschliche Geist ein Selbstherrscher und sein eigener Gesetzgeber; er läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen haben sich seinem Gesetze bedingungslos zu unterwerfen. Das ist nur möglich, wenn der Mensch einen absolut freien, nicht durch Naturtriebe und angeborene Neigungen determinierten Willen hat. Daher postuliert Kant für seine Ethik die Willensfreiheit, obwohl er diese in seiner Kritik der reinen Vernunft als durchaus unerweisbar dargethan hatte. Heißt das wirklich echt philosophisch verfahren? Er räumt sogar ein, daß, wenn es uns möglich wäre, alle die unzähligen auf eines Menschen Wollen und Handeln einwirkenden innern Triebfedern und äußern Anstöße zu erforschen und abzuwägen, man das zukünftige Verhalten desselben mit gleicher Gewißheit

*) Wenn mir bei meinem den achtzigern sich stark nähernden Alter noch Zeit und Kräfte bleiben, werde ich eine auf dieser Basis aufgebaute Ethik, die noch einer Überarbeitung bedarf, veröffentlichen.

Digitized by Google

wie eine Mond- und Sonnerfinsternis würde errechnen können. Und dennoch statuiert er unbedingte Willensfreiheit? Sein Moralprinzip verlangt freie menschliche Selbstbestimmung; unbegreiflich ist diese zwar, aber weil ohne sie nach seiner Ansicht keine Sittlichkeit möglich ist, dekretiert er sie. Das heißt doch den Knoten nicht lösen, sondern durchhauen. Es wäre zwar behufs eines Versuchs, die Probleme der Ethik zu erklären, philosophisch statthaft, die Willensfreiheit als eine *Hypothese* aufzustellen; doch erst dann, wenn sich gezeigt hätte, daß *keine* Basis der Moral zu finden ist, gegen die sich Verstand und Gefühl *weniger*, als gegen dieses ganz unbegreifliche widerspruchsvolle Postulat sträuben. Eine solche Basis ist aber nach meiner Überzeugung zu finden, und zwar in dem zum humansympathischen Triebe veredelten allgemeinen Glückseligkeitstriebe der empfindenden Wesen. Die eifrigsten Gegner einer auf eudämonistischer Grundlage ruhenden Ethik sind aber diejenigen, welche für die sittlichen Wahrheiten keinen andern Ursprung gelten lassen, als den göttlichen Willen, also die Moral auf die Religion bauen, und den Menschen, die nicht an eine Gottheit glauben, jeden sittlichen Halt absprechen. Damit ist denn zugleich die Unmöglichkeit einer allgemein gültigen Moral ausgesprochen, einer Moral, gegen deren sämtliche Sätze weder ein Anhänger Mohammeds noch eine Jude, noch ein Christ, und unter den Christen weder ein Katholik noch ein Protestant Einspruch erheben kann. Es zeigt sich ja auch in der That, daß in vielen und keineswegs unwesentlichen Geboten und Verboten der Sittenlehre die verschiedenen Glaubensbekenntnisse voneinander abweichen. Wollte man, um zu einer allgültigen Moral zu gelangen, unter Festhalten des göttlichen Willens als Basis derselben, von den Lehren der geoffenbarten Religion absehend, den Begriff der Gottheit so fassen, wie sie Vernunft und Gefühl bei den höchstentwickelten, gereiftesten Menschen verlangen: so kommt man sicher auf kein anderes System der Sittenlehre, als ein auf den veredelten Glückseligkeitstrieb des Menschen gegründetes hinaus. Denn alle Vorstellung Gottes, wie hoch sie sich hinaufschwingen mag, bleibt nicht bloß anthropomorphisch, sondern auch anthropopathisch, insofern man ihm die edelsten

Digitized by Google

menschlichen Gefühle leiht. Zu den edelsten gehört aber unstreitig das Gefühl des Glücklichseins über das Wohlbefinden anderer.

§ 20. Wie viele Ethiker für das Gute, so suchen einige Ästhetiker auch für das Schöne die wissenschaftliche Begründung und Erklärung aus dem Wesen der Gottheit herzuleiten. Nun, schließlich fließt wohl alles Edle der Menschenseele aus der allgemeinen Weltseele; doch mögen andere versuchen, bis zu dieser Quelle hinauf zu dringen. Nach unserer Auffassung wurzeln beide, das Schöne wie das Gute, zunächst in dem zum humanen Triebe veredelten Glückseligkeitstriebe. Beide sind einander nahe verwandt, aber keineswegs identisch. Worin weichen sie von einander ab? Was unterscheidet die aus dem Schönen quellende Lust von der aus dem Guten geschöpften? Worin ist die ästhetische Anschauungsweise von den anderen Anschauungsarten überhaupt verschieden? Diese Frage bedarf der Beantwortung, ehe man eine Definition des Schönen versuchen kann. Daß in der That die Menschen die Dinge aus sehr mannigfaltigen Gesichtspunkten betrachten, unterliegt keinem Zweifel. Wie verschiedenartig sind z. B. beim Anblick eines Gebirgswaldes in der schönen Jahreszeit die Anschauungsweisen eines Nationalökonomen, eines Botanikers, eines Dichters, eines Malers? Künstlerische Naturen sehen vieles in dem Walde, worauf der Nationalökonom und der Botaniker nicht achten, und vieles sogar in den Wald hinein. Das erste nun, was in der ästhetischen Anschauung eine sehr wichtige Rolle spielt, ist die oben (§ 16) besprochene künstlerische Illusion, die uns den Schein für ein Sein nehmen läßt und doch dabei fortwährend in uns die Überzeugung aufrecht hält, daß wir es nur mit einem Schein zu thun haben. Diese Illusion ist es, was in der ästhetischen Anschauung unserer Geistes- und Gemütsthätigkeit den Charakter des Spiels gibt. Es ist allerdings eine wunderbare Thatsache, daß der Mensch, indem er das Scheinbare für ein Wirkliches gelten läßt, zugleich das Bewußtsein, nur zu spielen, bewahren kann. Doch findet sich Analoges auch in höhern Tiergattungen, wie wir ja beispielsweise manchmal ein Paar befreundeter Hunde Krieg spielen, sich verfolgen, an-

Digitized by Google

greifen, herumbalgen, zerfausen sehen, ohne daß sie sich gegenseitig verletzen. In dem Menschen finden wir jene Thatsache erklärlicher, sobald man ihm die Fähigkeit zuerkennt, über sein Ich und seine Sonderinteressen hinauszugehen und sich in die menschliche Gattung und deren Interessen zu versetzen. Das Schöne, mag es uns noch so lebensfrisch und lebenswarm entgegentreten, erregt in uns, wenn wir in rein ästhetischer Stimmung sind, nur ein Lustgefühl, nur ein wonniges Gefühl der Erweiterung, Bereicherung und Erhebung unseres Wesens, nicht die Sehnsucht nach seinem Besitz, nach seinem ausschließlichen Genuß; das Große, Starke und Erhabene, selbst das Furchtbare weckt in uns, so lange wir in der ästhetischen Anschauung verharren, nur Gemüts-Kräftigung und -Erhöhung, nicht demütigende Furcht vor der gewaltigen Erscheinung. Gegen beides, die quälende Begierde nach dem Besitz des Schönen und die beschämende Angst vor der Übermacht des Erhabenen, schützt uns bei ihrem Anblick die Ignorierung unserer persönlichen Sonderinteressen. Hier wird denn auch klar, warum der Künstler nicht solche Arten von Sinnenlust für seine Schöpfungen verwerten darf, die nur vom Individuum als solchem genossen werden können, also nicht Freuden des Geschmack- und Geruchsinnes, wobei eine unmittelbare Berührung des empfindenden Organs nötig ist, aber wohl Sinnenlust für Ohr und Auge, die durch ein Medium vermittelt, sich zu einem gleichzeitigen Gemeingenuß eines ganzen versammelten Kreises eignet. Wer durch eine mit vollendeter Kunst gemalte Blume oder Apfelsine sich zum Riechen und Kosten angelockt fühlte, würde verraten, daß es bei ihm um die keusche ästhetische Anschauung schlecht bestellt wäre. — Zweitens charakterisiert sich die ästhetische Anschauungsweise durch eine schon oben im Vorbeigehen angedeutete Eigentümlichkeit, dadurch nämlich, daß in ihr der Geist wesentlich produktiv wirkt, während er in der gewöhnlichen objektiv empirischen Anschauung der Dinge sich vorherrschend rezeptiv verhält. Wir sagten oben, ein Künstlerauge sehe beim Anblick einer Waldpartie, einer Landschaft manches in dieselbe hinein; das, was der Künstler hineinsieht, schafft und verschmelzt seine Phantasie mit dem sinnlich Angeschauten, gerade wie die

Digitized by Google

Phantasie des spielenden Mädchens der gehätschelnden Puppe allerlei fehlende Eigenschaften leiht. Anderseits associiert aber nicht bloß die ästhetische Anschauungsweise dem Gegebenen vieles, sondern ignoriert und scheidet auch manches von dem Vorliegenden aus, während anderweitige Betrachter, z. B. der empirisch-wissenschaftliche Forscher alle Einzelheiten des zu untersuchenden Gegenstandes scharf ins Auge faßt und etwa sich associierende Zuthaten seiner Einbildungskraft abwehrt, um eine möglichst reine Vorstellnng des Objekts zu gewinnen. Weiß doch jeder, wie Dichter mit einer historischen Gestalt, die sie in einem Schauspiel oder Roman vorführen wollen, z. B. Schiller mit Wallenstein oder Don Carlos, Goethe mit Egmont oder Götz von Berlichingen, ganz anders, als ein Historiker, verfahren. Läßt der Geschichtschreiber auch seine Phantasie mitwirken, wenn es gilt, aus den überlieferten einzelnen Zügen eines Charakters ein harmonisches Gesamtbild desselben zusammenzufügen, so stellt er doch abweichend von dem Dichterbrauch seine Einbildungskraft ganz in den Dienst des geschichtlich Überkommenen, scheidet keinen historisch beglaubigten Einzelzug aus, der ihm etwa mißfällt, erlaubt sich noch viel weniger, einen das Gesamtbild verunstaltenden Zug durch einen frei erfundenen zu ersetzen, verhehlt es nicht dem Leser, wenn eine Partie in dem Charakter einer historischen Person rätselhaft bleibt, fühlt sich überhaupt erst dann durch seine Arbeit befriedigt, wenn es ihm gelungen ist, die geschichtlich gegebenen Einzelzüge so zu einem Ganzen zu verbinden, daß dieses als ein treues Abbild des einst wirklich ins Leben Getretenen erscheint; und auch sein Leser wünscht und fordert von ihm vor allem ein solches wahrheitsgemäßes Abbild. Dem Dichter gibt zwar auch oft eine historische Gestalt die Anregung zu seinem Werk und den Namen seines Helden; aber in der Ausführung seines Charakterbildes wirkt er (wie sich uns später in § 172 ff. Bd. II genauer zeigen wird) mit frei schaffender Phantasie; und so verlangt und erwartet er auch von seinem Publikum eine mit frei spielender Geistesthätigkeit verbundene Aufnahme seiner Dichtung. — Drittens ist der ästhetischen Anschauung ein unver-

Digitized by Google

mitteltes (nicht durch vorhergehendes Reflektieren bedingtes, sondern mit der Anschauung zugleich entstehendes) Gefallen oder Mißfallen, Lust- oder Unlustgefühl eigentümlich. Wenn der Gärtner über einen gesunden, im Blütenschmuck prangenden Obstbaum sich deshalb freut, weil er an die Fülle köstlicher Früchte denkt, die ihm der Baum verspricht, so fließt sein Lustgefühl nicht, oder wenigstens nicht ausschließlich aus ästhetischer Anschauung; wohl aber das Lustgefühl des Malers, der, vom Anblick des Baumes entzückt, ihn zum Gegenstand eines Bildes wählt, und ebenso das Lustgefühl derer, die sich am Anblick des gelungenen Bildes erfreuen. — Wenn wir nunmehr eine Definition des Schönen geben wollen, so haben wir nicht nur das eben über die ästhetische Anschauung Gesagte, sondern auch was oben (in §§ 3, 8, 9, 10) über das jeweilige Empfänglichkeitsmaß des Genießenden und über Lustwert und Lustwürde bemerkt worden ist, zu berücksichtigen, und können demgemäß etwa sagen: Ein Objekt ist um so schöner, je größer, nach Luststärke, Lustwert und Lustwürde gemessen, der Gesamtertrag unegoistischer Lust im Verhältnis zu dem gegebenen Zeitraum und zum vorhandenen Kraft- und Empfänglichkeitsmaß des Genießenden dem Menschen unmittelbar in der Anschauung des Gegenstandes zuteil wird. Ohne Zweifel werden manche sich mit dieser Definition nicht befreunden können. Einigen, die an kürzere (z. B. „das Schöne ist die erscheinende Idee") gewöhnt sind, wird die meinige übervoluminös und Unnötiges enthaltend vorkommen; mit diesen werde ich mich im nächstfolgenden Paragraphen auseinanderzusetzen versuchen. Andere dagegen werden vielleicht in meiner Begriffsbestimmung manches vermissen, namentlich diejenigen, die von einer befriedigenden Definition nicht bloß eine Angabe der Wirkung und Leistung des Schönen (Erzeugung des verhältnismäßig größten Ertrags an edlen Lustgefühlen), sondern auch ein weiteres Zurückgehen auf die Urquelle, sowie eine Andeutung des jenes Lustgefühl erzeugenden Kunstmittel. Letzteren sei folgendes erwidert: Tiefer, als auf den zum sympathisch humanen Triebe,

Digitized by Google

d. h. zum Glückseligkeitstriebe veredelten allgemeinen Lebenstrieb zurück, der jedem Menschen innewohnt und zum Bewußtsein kommt, führe ich wohlbedacht die Lehre vom Schönen nicht zurück, um nicht mit meinen Lesern in die Nebelregionen der Metaphysik zu geraten, in denen sich noch kein Menschengeist zurecht gefunden hat. Die Kunstmittel aber, die beim Schaffen des Schönen bewußt oder instinktiv wirkenden Gesetze sind weitaus zu zahlreich und mannigfaltig, als daß sie in den Rahmen einer noch so umfangreichen Definition zu fassen wären; ich werde ihnen das ganze nächstfolgende Buch widmen müssen. Vorher aber möchte ich noch zum Abschluß des vorliegenden Buches eine Anzahl anderweitiger Definitionen des Schönen, und außerdem die Frage besprechen, ob nicht eine allgemein gültige Erklärung des Schönen aus dem Grunde so schwer zu finden, ja vielleicht ganz unmöglich sei, weil die Geschmacksurteile nach Zeiten, Ländern, Völkern, Alters- und Bildungsstufen u. s. w., wie die Erfahrung zeigt, weit von einander abweichen und manchmal einander ganz widersprechen.

§ 21. Es würde uns viel weiter führen, als es hier der Raum zuläßt, wenn ich alle bisherigen Versuche, das Schöne zu definieren, einer Kritik unterziehen wollte, abgesehen davon, daß ich mir nicht zutrauen darf, sie alle zu kennen. Ich beschränke mich daher auf einige der wichtigsten und am meisten differierenden. Plato und Aristoteles sahen in dem Schönen eine Nachahmung, und auf die Frage wessen? antwortet Plato: Nachahmung oder Nachbildung der Idee. Unter Idee verstand aber Plato den Inbegriff aller wesentlichen Merkmale eines Dinges, frei von allen unwesentlichen und zufälligen, also das allen Dingen derselben Gattung Gemeinsame, den Gattungstypus, der sich in der Wirklichkeit in keinem zur betreffenden Gattung gehörigen Einzeldinge ganz rein darstellt. Eine solche Idee dachte sich aber der phantasiereiche Philosoph nicht als abstrakten, im Menschengeist existierenden und darin erst entstandenen Begriff, sondern als reale, wenngleich unkörperliche Substanz, früher existierend, als die ihr ähnlichen Einzeldinge, und zwar an überirdischem Orte befindlich, wo die

Digitized by Google

Götter den edlern Menschenseelen einst in einem vorirdischen Dasein die Anschauung derselben gewährt haben, deren sie sich während ihres Erdenlaufes dunkel erinnern. Plato geht so weit, nicht blos für jede Gattung, Untergattung und Art organischer Wesen (selbst der häßlichen, z. B. der Kröte), sondern auch für Artefakte, wie Stuhl, Tisch, Schwert, Haus u. s. w., ja sogar für Abstrakta, wie Güte, Größe, Bosheit, Schwäche, Gesundheit, Krankheit die überweltliche Existenz entsprechender Ideen anzunehmen. Von dergleichen transcendentalen, über der Sinnenwelt schwebenden Ideen — von späteren Philosophen universalia *ante* rem genannt — wollte mit Recht Aristoteles nichts wissen und gab nur die Existenz immanenter, in der Sinnenwelt wohnender und wirkender Ideen zu; er selbst nannte sie Entelechien, die spätere Philosophie universalia in re; aus dem Gesichtspunkt der neuern Naturforschung lassen sie sich als die in der Materie wirkenden, formbildenden Kräfte bezeichnen. Es leuchtet dem Leser wohl von selbst ein, wie wenig durch die Definition „das Schöne ist Nachahmung oder Nachbildung der Ideen" das Wesen des Schönen erklärt wird, mag man nun die Idee im Platonischen oder Aristotelischen Sinne auffassen. Trotzdem haben angesehene neuere Philosophen, z. B. Schelling und Schopenhauer, obwohl auf ganz verschiedene metaphysische Systeme sich stützend, die Platonischen Ideen festgehalten, und so lehrt Schelling, die Schönheit sei „Identität von Idee und Erscheinung", oder, wie es anderswo bei ihm heißt, „Identität von Idealem und Realem, von Unendlichem und Endlichem, von Ewigem und Vergänglichem." Schopenhauer schildert mit Begeisterung die Anschauungsweise des ein Kunstwerk Schaffenden sowohl als des ein Kunstwerk Genießenden, eine Weltanschauungsart, die sich dadurch charakterisiere, daß das Subjekt der Betrachtung in geweihten Momenten sich von der Herrschaft des Willens, von der peinlichen Begehrlichkeit, die es gewöhnlich umstrickt hält, losreiße und als klares Weltauge statt der wandelbaren Einzelerscheinungen die ewigen typischen Gattungsformen, d. h. eben die Platonischen Ideen anschaue. Leider gilt aber Schopen-

Digitized by Google

hauers Begeisterung einer Hallucination, einem Wahngebilde. Wohl schwebt dem Künstler bei seinem Schaffen ein Idealbild vor, aber dieses ist nicht überweltlich, nicht vorirdischen Ursprungs, vielmehr aus Elementen gebildet, die dem Menschen während seines Erdenlebens durch die Kanäle seiner Sinnesorgane zugeflossen sind. So einleuchtend das bei einigem Nachdenken wird, sind dennoch auf den heutigen Tag Nachklänge der Schellingschen und Schopenhauerschen Definition des Schönen — z. B. „Schönheit ist die ohne Rest in der Erscheinung aufgehende Idee", „Schönheit ist die innige Vermählung von Idee und Wirklichkeit" oder „von Seele und Materie", oder „von Geistigem und Sinnlichem" — bei den Ästhetikern die herrschenden geblieben. Wird denn aber mit solchen Begriffsbestimmungen den berechtigten Wünschen derart genügt, die, was sie beim Schönen dunkel fühlen, durch eine Definition gern aufgehellt sehen möchten? „In einer Kröte, einer Spinne", wird vielleicht jemand einwerfen, findet sich doch unverkennbar eine innige Vermählung, eine Wechseldurchdringung von Seele und Materie, und doch habe ich bei ihrem Anblick durchaus nicht das Gefühl des Schönen." — „Ich bestreite", wird ein anderer sagen, „daß im Schönen die Idee stets ohne Rest in der Erscheinung aufgehe, daß beide sich einander genau decken; vielmehr greift die Idee oft weit über das Erscheinende hinaus, und nicht etwa bloß beim Erhabenen, sondern auch beim Schönen im engern Sinne." Wie wohlbegründet dieser Einwurf ist, wird sich uns im folgenden Buche zeigen. Ich weise hier nur beispielsweise auf die unendliche Fülle associierter Vorstellungen und Gefühle hin, die eine schöne Erscheinung zwar nicht notwendig in jedem Anschauenden, aber doch in den meisten hervorruft. Die Wahrnehmung, daß das Schöne den Geist zu einer selbstthätigen und freien, weit über das sinnlich Dargebotene hinaufblühenden Produktion anrege, hat sich manchen ältern Ästhetikern so stark aufgedrängt, daß sie eben in dieser Wirkung das Charakteristische des Schönen zu finden glaubte, und es demzufolge als „*dasjenige, was ein freies Spiel der Phantasie hervorruft*", oder etwas weit-

Digitized by Google

greifender mit Eberhard als „das, was in uns ein leichtes und gefälliges Spiel der Seelenkräfte veranlaßt", definierten. Es braucht nach dem oben (in § 20) über die ästhetische Anschauungsweise Gesagten hier nicht weiter erörtert zu werden, warum auch diese Definitionen den Begriff des Schönen nicht erschöpfen; sie bezeichnen allerdings eine Eigenschaft des Schönen, aber auch nur eine. Dasselbe gilt von jener älteren Definition (vgl. §§ 24 bis 32): „Schönheit ist die Einheit im Mannigfaltigen."

§ 22. Eine sehr beachtenswerte Begriffsbestimmung ist die von Fr. Hemsterhuys: „Schön ist, was größte Ideenzahl in kleinster Zeit gewährt." Jean Paul streitet in seiner Vorschule der Ästhetik mit stumpfen Waffen gegen diese Definition. „Wenn nun", sagte er, „jemand definierte: Häßlichkeit ist, was größte Ideenzahl in kleinster Zeit darreicht? Ein Oval stillt und füllt mein Auge, aber ein Linien-Zerrstück bereichert es mit betäubender Mannigfaltigkeit von an- und wegfliegenden Ideen, weil der Gegenstand zugleich soll begriffen, bestritten, geflohen und gelöset werden." Darauf ist zu antworten: Häßliches kann unmöglich reichste Ideeenfülle im engsten Zeitraum darbieten, weil gegen das Häßliche, als das Unlusterregende, die Geistes-, Gemüts- und Sinneneinrichtung des Aufnehmenden sich sträubt, und daher die Aufnahme, die Aneignung nicht ohne kraftabsorbierenden Widerstreit, mithin mühsamer und langsamer, und oft auch nur lückenhaft erfolgt. Professor Lemcke schlägt in seiner vielgelesenen populären Ästhetik die Definition vor: „Das Schöne ist die Form der Erscheinung, die den uns angeborenen Gesetzen unseres Empfindungslebens entspricht." Diese Erklärung teilt mit der oben gegebenen Eberhard'schen den Mangel, nur eine charakteristische Eigenschaft des Schönen hervorzuheben; aber was sie enthält, ist wahr, und bezeichnet eine wichtige Eigenschaft. Wie sollte nun, wenn unsere ganze geistige und sinnliche Organisation auf die willfährige und mühelose Aufnahme des Schönen angelegt ist, ein Linien-Zerrstück, d. h. eine vielfach und regellos gebrochene Linie, der das Auge, eben weil

Digitized by Google

sie regellos ist, nur mit Mühe und Anstrengung folgt, sich rascher, vollständiger, klarer und fester, als ein schönes Oval, auffassen lassen und einen höher anzuschlagenden Ideenertrag gewähren? Jean Paul ließ bei seiner Bestreitung der Hemsterhuysischen Definition unbeachtet, daß es nach dieser ja nicht lediglich auf die schließlich gewonnene Ideensumme, sondern auf das Verhältnis derselben zur Zeit, worin sie gewonnen wird, ankommt. Gesetzt nun auch, daß ein Linien-Zerrstück am Ende eine größere Summe von Ideen gewähre, als ein Oval (was ich abstreite), so eignet sich doch unzweifelhaft das Auge diese Summe mit mehr Anstrengung und daher langsamer an, und so kann sich die Summe der angeeigneten Ideen im Verhältnis zur Aneignungszeit immer noch größer beim Oval, als bei dem regellosen Linienzickzack herausstellen. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß unter „Ideen" in der Hemsterhuysischen Definition auch Sinnesempfindungen, Vorstellungen und Gefühle mit einbegriffen sind. Was ich selbst an der in Schutz genommenen Definition vermisse, wird der Leser durch Vergleichung derselben mit meiner in § 20 gegebenen sofort erkennen. Goethe wurde auf die Definition des Holländers auf der Heimkehr von der Campagne in Frankreich 1792 im Hause der Fürstin Gallitzin aufmerksam gemacht, fühlte sich aber beim Bekanntwerden mit einem fremden Philosophen stets gedrungen, es in seine eigene Anschauungs- und Ausdrucksweise zu übertragen; und so definierte er: „Das Schöne ist, wenn wir das gesetzmäßig Lebende in seiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit versetzt fühlen;" — eine allerdings auch anfechtbare Begriffsbestimmung, aus welcher der praktische Künstler und zugleich der Naturforscher herausblickt. Es klingen darin die in Italien gereiften Natur- und Kunstansichten nach. Neben dem botanischen ἓν καὶ πᾶν (Eines und Alles), dem Kardinalsatze seiner Pflanzenmetamorphose, war ihm dort als ein anderer Grundgedanke ein Prinzip für die Erklärung der Kunstwerke aufgeleuchtet.

Digitized by Google

Er betrachtete seine geliebte Göttin, die Natur, selbst als ideenreiche Künstlerin, die nach geheimen Intentionen im Stoff wirke, aber in der Kreuzung so vieler äußerlichen Bedingungen hinter ihren Absichten zurückbleibe. Das Schöne war ihm nun die wirkliche reine Erscheinung jener Naturideen, und die Kunst die würdigste Auslegerin der Geheimnisse, welche die Natur ihren auserlesenen Lieblingen deutbar genug entgegenbringe. — Vom phantasiereichen Dichter und Naturforscher zu dem nüchternen Philosophen Kant übergehend, begegnen wir der Definition: „Schön ist, was ohne Interesse wohlgefällt.“ Mancher wird vielleicht staunend fragen: „Wie! Das Schöne sollt nicht Interesse erregen? sollt uns kalt lassen?“ Der Ästhetiker Vischer antwortet, in der ästhetischen Anschauung werde dem Interesse sein Stachel entzogen, „weil uns das Schöne für die Existenz des Gegenstandes gleichgültig mache“; ich würde lieber sagen: „weil sich in der Anschauung des Schönen das Interesse nicht an die Beziehungen des Objektes zum betrachtenden Individuum, sondern an die zur menschlichen Gattung knüpft.“ Dadurch wird notwendig alle egoistische Begehrlichkeit ausgeschlossen. Kant meinte mit dem „ohne Interesse“, was ich weniger mißverständlich, wie mir deucht, in meiner Definition durch „unegoistisch“ angedeutet habe. Er gab seine Erklärung des Schönen noch in einem Paar anderer, jedoch in den wesentlichen Punkten übereinstimmender Fassungen. Nimmt man, was er ihnen zur Erläuterung beigefügt, hinzu, so kann man in seinem Sinne etwas ausführlicher so definieren: „Schön ist, was durch seine unserm Erkenntnisvermögen entsprechende Form in uns ein allgemeines, notwendiges und interesseloses Gefallen weckt. Um auf einen Mangel an dieser Begriffsbestimmung hinzuweisen, bemerke ich, daß statt „durch seine unserm Erkenntnisvermögen entsprechende Form“ hätte gesagt werden sollen: „durch eine mit unserm Empfindungs- und Erkenntnis-Vermögen harmonierende Erscheinungsart.“ Dieser Mangel entsprang zum Teil daraus, daß Kant das Angenehme (nach seiner Erklärung „das, was den Sinnen

Digitized by Google

in der Empfindung gefällt") viel zu scharf von dem Schönen trennte und für eine entbehrliche Zugabe erklärte, wie z. B. die Farben bei einem Gemälde. Konsequenter Weise hätte er auch den Wohlklang des sprachlichen Materials bei einem Gedichte für überflüssige Zuthat erklären müssen, wovon ihn jedoch sein richtigeres Gefühl abhielt. „Allgemein" und „notwendig" nannte er das Gefallen am Schönen, weil es nicht durch zufällige individuelle Eigenschaften des einzelnen Genießenden, sondern durch die gemeinsamen der menschlichen Gattung erregt wird. Auf diese Eigentümlichkeit des Gefallens am Schönen hatte ihn vielleicht Mendelssohn geführt. „Man pflegt gemeiniglich", schrieb dieser (in seinen „Morgenstunden"), „das Vermögen der Seele in Erkenntnis- und Begehrungsvermögen einzuteilen und die Empfindung der Lust und Unlust mit zum Begehrungsvermögen. Allein mich dünkt, zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches von eigentlicher Begierde noch weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen. Es scheint vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird, daß sie gefällt, wenn wir sie auch nicht besitzen und von dem Verlangen, sie zu benutzen, auch noch so weit entfernt sind. Erst alsdann, wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns (persönlich) betrachten und den Besitz desselben als ein Gut ansehen, alsdann erst erwacht in uns die Begierde zu haben, an uns zu bringen, zu besitzen, eine Begierde, die von dem Genuß der Schönheit sehr weit verschieden ist." Mendelssohn hebt — und Kant desgleichen — den Ursprung dieser unegoistischen Anschauung des Schönen nicht klar genug hervor. Sie wurzelt in dem oben (§§ 16 u. 20) besprochenen Spieltriebe des Menschen, jener Illusion, der sich der Mensch mit dem vollen Bewußtsein, daß es Selbsttäuschung ist, hingibt, und in der ihm verliehenen Fähigkeit und Neigung, sich mit der menschlichen Gattung zu identifizieren (§ 5 ff.), wodurch sein ursprünglich rein egoistischer Lebenstrieb sich zu einem

Digitized by Google

sympathisch humanen Triebe veredelt. — Auf weitere, nachkantische Definitionen des Schönen kann ich hier nicht eingehen; das folgende Buch wird Gelegenheit bieten, mehrerer von ihnen zu gedenken.

§ 23. Wie bei der Betrachtung des Guten (vgl. § 18), so liegt auch bei der des Schönen der Zweifel nahe, ob es ein absolut Schönes gebe, ob nicht alles Schöne relativ sei, ob nicht das Wohlgefallen am Schönen auf Konvention, Angewöhnung, Nachahmungstrieb, Mode und anderm dieser Art beruhe, und deshalb auch bei so wechselnder und unsicherer Basis eine allgültige Bestimmung des Begriffes schön ein Ding der Unmöglichkeit sei. Ein jeder — kann man sagen — räumt die weitestgehenden Verschiedenheiten des Geschmacks der Menschen in ästhetischen Dingen ein. Geschmacksurteile sind keine Verstandes-, sondern Gefühlsurteile. Ein Gefühlsurteil richtet aber immer in höchster Instanz, weil es aus unmittelbarem Bewußtsein entscheidet, was Lust und was Unlust erweckt; daher ist der alte Spruch „de gustibus non est disputandum" (über Geschmacksarten ist nicht zu streiten) ein vollberechtigter. Trotzdem hat man stets über Geschmacksverschiedenheit gestritten und streitet noch darüber; und so werden wir nicht umhin zu untersuchen, ob dem Spruche nicht ein Irrtum zugrunde liegt. Zu dem Ende wird es ratsam sein, zunächst an einer Reihe von Thatsachen uns die Divergenz der Geschmacksurteile zu veranschaulichen, wobei sich wohl gelegentlich auch einige Ursachen des Divergierens von selbst herausstellen werden. — Daß ein Kind seine bunten Bilderbogen, mögen auch die Figuren nicht gerade musterhaft gezeichnet sein, schöner als einen vortrefflich ausgeführten Kupferstich findet, befremdet uns nicht; wir können uns leicht denken, daß mit fortschreitenden Jahren und zunehmender Bildung sein Geschmack sich verbessern und verfeinern und dem der Erwachsenen sich annähern werde. Ebenso, wenn wir nicht durch Alters-, sondern durch Bildungsstufen weit geschiedene Menschen in Geschmackssachen fern voneinander abweichen sehen, finden wir das begreiflich; und so wundern wir uns nicht besonders darüber, daß rohere Völker und die zurückgebliebenen Stände fortgeschrittener Nationen an grellfarbigen

Digitized by Google

Bildern, buntscheckigen Trachten, rauschender Musik, grausenerregenden öffentlichen Schauspielen Gefallen und sogar von Hinrichtsungsscenen angezogen werden. Da ferner der Mensch im allgemeinen zum Maßstabe der Wertabschätzung anderer Objekte *sich selbst* zu nehmen liebt, so frappiert es uns wenig, daß verschiedene Menschenracen, verschiedene Vorstellungen von menschlicher und göttlicher Schönheit haben, daß beispielsweise die chinesische Venus ganz anders, als eine europäische, die Madonna der Assyrier schwarz und ihr Teufel weiß aussieht. Aber wohl fühlen wir uns durch die ungeheure Geschmacksverschiedenheit zwischen zwei Nationen betroffen, die, zwar durch eine weite Zeitkluft geschieden, doch beide auf einer hohen Bildungsstufe stehen. Denke man sich einmal, ein Athener der Perikleischen Zeit hätte nach stark zweitausendjährigem Aufenthalt im Hades dem civilisierten Europa einen Besuch abstatten dürfen und sei unter Ludwig XIV in Paris, dem damaligen Hauptzentrum der Gesittung, in einen der vornehmsten Gesellschaftskreise gekommen, wie hätte ihn der Anblick der Herren in Erstaunen setzen müssen, die in Perücken und Zöpfen, breitschößigen Frackröcken, blumigen, mit goldenen Tressen besetzten Westen, seidenen oder samtenen Beinkleidern, Schuhen mit goldenen Schnallen sich graziös umherbewegten zwischen Damen mit gewaltigem Kopfaufsatz, Schönpflästerchen im Gesicht, in Schnürkorsetten, umfangreichen Reifröcken, hochkothurnigem Schuhwerk! Weit entfernt, in diesen Gewändern Schönes zu erblicken, hätte der alte Grieche sie ohne Zweifel für den Gipfel der Geschmacksverirrung, vielleicht für eine tolle Maskerade gehalten. Und doch mußten damals die altgriechischen und römischen Helden in den ernstesten Tragödien in solchem Kostüm auftreten, und alle Welt war in der Perücken- und Zopfzeit von dem vorteilhaften ästhetischen Eindruck einer stattlichen Alongeperücke oder einer würdevollen Richterrobe mit langer Schleppe vollkommen überzeugt. Die Ästhetiker jener Zeit wußten denn auch den herrschenden Geschmack zu begründen und zu rechtfertigen. So schrieb Hogarth, bekanntlich selbst ein trefflicher Zeichner und Maler, in seiner „Zergliederung des Schönen“ alles Ernstes:

Digitized by Google

„Die volle und lange Perücke hat gleich der Mähne des Löwen etwas Edles in sich und gibt dem Gesicht nicht nur ein ehrwürdiges, sondern auch verständiges Ansehen"; und an einer anderen Stelle: „Die Richterröcke haben ein furchtbar ehrwürdiges Ansehen, welches ihnen die Größe dessen gibt, was an ihnen ist. Wenn die Schleppe gehalten wird, so geht eine ansehnliche wellenförmige Linie bis zur Hand des Schleppenträgers; und wenn die Schleppe sacht niedergelegt wird, so fällt sie gemeiniglich in viele mannigfache Falten, was wiederum das Auge beschäftigt und dessen Aufmerksamkeit auf sich zieht." Noch befremdender, ja fast unerklärlich scheint die Veränderung, die bei den europäischen Kulturvölkern seit dem Mittelalter der musikalische Geschmack erfahren hat, und noch fortwährend erfährt; denn die täglich weiter um sich greifende sogenannte Zukunftsmusik" stellt wieder eine gewaltige Umwandlung in Aussicht. Sehen wir, was schon vor Jahrzehnten ein musikkundiger Korrespondent der Augsb. allgem. Zeitung (1852 Beil. zu Nr. 29) über die musikalische Geschmacksumstimmung schrieb: „Daß im Harmonischen vieles, was für unsere Vorfahren überraschende Gegensätze bildete, uns im Gegenteil wenig überrascht, vielmehr trivial dünkt, ist nicht auffallend; aber daß dem Ohr eines Zeitalters Harmonien-Verbindungen völlig falsch und unsinnig klingen, die dem Ohr einer andern Zeit schön und natürlich geklungen haben, das ist doch eine rätselhafte Thatsache. Die grellen und unvorbereiteten Dissonanzen, die wir jetzt häufig für sehr wirkungsreich halten, haben vor hundert Jahren für ohrzerreißend gegolten. Umgekehrt widerstreben die schauerlichen Quartenfolgen des Guido von Arezzo aus dem 11. Jhrh. unserm Ohre so sehr, daß die äußerste Selbstüberwindung geübter Sänger dazu gehört, um solche Harmonien-Verbindungen nur überhaupt aus der Kehle zu bringen. Und doch müssen sie dem mittelalterigen Ohre schön und naturgemäß geklungen haben! Sogar Hunde, welche moderne Terzen- und Sextengänge ruhig anhören, fingen jämmerlich zu heulen an, wenn man ihnen die barbarischen Quartengänge der Guidonischen Diaphonien auf der Geige vorspielte. Diese historisch konstatierte Umstimmung

Digitized by Google

des musikalischen Ohrs ist in der That unbegreiflich" — allerdings schwer zu begreifen, und besonders deshalb, weil in der Musik mehr, als in irgend einer andern Kunst, die naturgesetzliche Abhängigkeit des ästhetischen Wohlgefallens von gewissen physikalischen und physiologischen Bedingungen nachgewiesen ist, und an eine Sistierung oder Aufhebung dieses Abhängigkeitsverhältnisses gar nicht gedacht werden kann. Die Akustik lehrt in überzeugender Weise, daß Höhe und Tiefe eines Tons durch die Anzahl der Schwingungen des tönenden Körpers bedingt sind, daß die Konsonanz der Tonintervalle, die Harmonie der Accorde aus dem periodisch wiederholenden Zusammenfallen der Schwingungen mit kausaler Notwendigkeit entspringen, daß unserm Gehörorgan gemäß seiner natürlichen auf jene Vibrationen berechneten Einrichtung konsonierende Töne, harmonische Accorde willkommen und angenehm sind und überhaupt alles Wohlgefallen an der Musik konstanten arithmetischen Verhältnissen und Regeln unterworfen ist. — Und dennoch darf aus dem Angeführten, so viel thatsächlich Festgestelltes sich ihm noch hinzufügen ließe, nicht gefolgert werden, daß für die Entscheidung des Streites über Geschmackssachen es gar keine sichern Anhaltspunkte, keine festen Normen, überhaupt keine allgemein gültigen Bestimmungen über das, was für schön und für nicht schön gelten müsse, gegeben werden können. Nur in einem Sinne ist die Nichtexistenz von absolut Schönem einzuräumen, wenn man nämlich das vollkommen *verwirklichte* Idealschöne versteht. Wie im Gebiet des Guten das Ziel der Menschheit in unendlicher Ferne liegt und daher nur annäherungsweise zu erreichen ist: so auch im Gebiet des Schönen. Allein ebenso wenig als darum in der Ethik von der Aufstellung eines sittlichen Ideals, dem sich der Mensch ewig zu nähern hat, Abstand zu nehmen ist: ebenso wenig darf man in der Ästhetik auf den Versuch, ein festumschriebenes Idealbild des Schönen aufzustellen, verzichten, wenngleich die Annäherung an dasselbe durch zahlreiche und unausweichliche Hinderungen erschwert wird, mit denen sich das nächstfolgende Buch im einzelnen ausführlicher zu beschäftigen hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zweites Buch.

Äſthetiſche Geſetze und Kunſtmittel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Einheit in der Mannigfaltigkeit. Symmetrie.

§ 24. Indem das hiermit beginnende Buch sich der Aufstellung und Erörterung von ästhetischen Gesetzen zuwendet, wird der Begriff der Ästhetik nicht im weitesten Umfang als Theorie der Empfindungen und Gefühle, sondern im engern Sinne als Lehre vom Schönen gefaßt. Nach den oben (§ 20) gegebenen Definitionen des Schönen liefert uns den Maßstab zur Abschätzung des Grades der Schönheit eines Gegenstandes der Gesamtertrag unegoistischer Lustgefühle, den das Objekt in einer gegebenen Zeit und bei dem gegebenen Empfänglichkeitsmaße des Auffassenden dem genießenden Subjekte gewährt. Daher, wenn es die Auffindung und Angabe gesetzlicher, das Zustandekommen des Schönen fördernder Verhältnisse und Bedingungen gilt, haben wir unsere Aufmerksamkeit auf zweierlei zu richten: 1) auf das zur Anschauung*) dargebotene Objekt, 2) auf das anschauende Subjekt. Denn „das Schöne ist", wie Vischer (Krit. Gänge V, S. 6) treffend bemerkt, „nicht einfach ein Gegenstand; es wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjekts." Wir werden also zu fragen haben: 1) Wie muß das zur ästhetischen Anschauung vorliegende Objekt gegliedert, geformt, überhaupt geartet und beschaffen sein, um dem anschauenden Subjekt einen möglichst reichen und edlen Lustertrag gewähren zu können?

*) Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß der Begriff der Anschauung in der Ästhetik nicht ausschließlich von Gesichtsperzeptionen, denen er entlehnt ist, gebraucht wird.

Digitized by Google

2) Was gibt dem auffassenden Subjekt die günstigste Geistes-, Gemüts- und Sinnesdisposition zur raschesten und vollsten Aneignung dieses Lustertrags? Am meisten ist von der neuern Ästhetik für die Beantwortung der ersten Frage geleistet worden; nur haben die Forscher, welche diesen Zweig der Ästhetik vorzugsweise ins Auge faßten, beinahe sämtlich auf die Formgesetze ein zu großes Gewicht gelegt. So hat beispielsweise die Herbartsche Schule die Ästhetik vorherrschend als Theorie der wohlgefälligen Formen aufgefaßt und sie als solche mit löblichem Eifer ausgearbeitet, aber leider sich selbst dem Irrtum, daß mit Erfüllung der Formgesetze die Schönheit erfüllt sei, hingegeben und andere in diesen Irrtum hineingezogen. Löblich war auch ihr Streben, die zahlreichen gefundenen formalen Sätze auf einen oder wenige Kardinalsätze zurückzuführen; allein, was sie erreicht haben, besteht vor unbefangener Prüfung nicht. Rob. Zimmermann, einer der tüchtigsten und rührigsten Herbartianer, stellt z. B. als die beiden Fundamentalgesetze für die ganze Ästhetik folgende auf: 1) „Die stärkere Vorstellung gefällt neben der schwächern; die schwächere Vorstellung mißfällt neben der stärkern" und 2) „die überwiegende Identität der Formglieder gefällt; der überwiegende Gegensatz derselben mißfällt." Welcher ästhetische Forscher und welcher praktische Künstler vermöchte mit diesen Sätzen allein sich zurechtzufinden? Ja, wen könnten sie nicht in manchen Fällen sogar irre führen? Als eine Folgerung aus dem ersten Satze ergibt sich von selbst das von Herbart aufgestellte (von Zimmermann adoptierte) Gesetz: „Das Große gefällt neben dem Kleinen; das Kleine mißfällt neben dem Großen." Gegen die Allgültigkeit einer solchen Behauptung werden doch bei manchen sich allerlei Bedenken erheben. Ob wohl jemand bei der Betrachtung der sixtinischen Madonna-Gruppe gefunden haben wird, daß das Christuskind und die beiden Engel neben den großen Figuren mißfallen? Burke überschrieb sogar in seiner Abhandlung über das Schöne und Erhabene ein ganzes Kapitel mit den Worten: „Schöne Gegenstände sind klein", und führte unter anderm als Belag für seinen Satz an, daß in den meisten Sprachen Dinge, die

Digitized by Google

uns gefallen, deminutivisch bezeichnet werden. Überhaupt haben sich die Formästhetiker von jeher über die einfachsten und elementarsten ästhetischen Verhältnisse gestritten. Nachdem lange der Kreis als die eigentliche Schönheitslinie gegolten, gab Winckelmann der Ellipse den Vorzug; Hogarth entschied sich für die Wellenlinie in der Ebene, und für die Spirallinie im Raume. Zeising erregte großes Aufsehen und gewann vielen Beifall, indem er den goldnen Schnitt*) als das echte ästhetische Normalverhältnis für die Gliederung des Schönen in Natur und Kunst proklamierte, ein Verhältnis, das allerdings, wenn auch meistens nur annäherungsweise, an der typischen Menschengestalt, wie am Laokoon, am Pantheon, Kölner Dom u. s. w. nachgewiesen worden ist. Der um die Ästhetik hochverdiente Philosoph Fechner (der übrigens dieselbe keineswegs als bloße Formwissenschaft betrachtet) hat, um für die Entscheidung des Streites über den Grad der Wohlgefälligkeit gewisser Formen und Formverhältnisse Anhaltspunkte zu gewinnen, drei Methoden ästhetischer Experimentaluntersuchung erdacht, die aller Beachtung wert sind. Nach der ersten (Methode der Wahl) läßt er eine große Anzahl von Personen zwischen den hinsichtlich ihrer Wohlgefälligkeit zu vergleichenden Formen oder Formverhältnissen wählen; nach der zweiten (Methode der Herstellung) läßt er durch sie selbst das nach ihrem Geschmack Wohlgefälligste herstellen; nach der dritten (Methode der Verwendung) werden die im Gebrauch vorkommenden Formen und Formverhältnisse gemessen, wobei sich denn ergibt, welche derselben vorzugsweise verwendet werden. Bei solchen Untersuchungen hat Fechner auch dem goldenen Schnitt eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und es hat sich dabei herausgestellt, daß ein nach dem goldnen Schnitt geformtes Rechteck, an welchem sich die Summe der größern und kleinern Seite zur größern verhält, wie die

*) Eine gerade Linie ist nach dem goldenen Schnitt in zwei Teile gegliedert, wenn sich die ganze Linie (L) zum größern Abschnitt (A), wie dieser zum kleinern Abschnitt (a = L — A) verhält, also wenn L : A = A : a, oder A + a : A = A : a.

Digitized by Google

größere Seite zur kleinern, in der That einen Vorteil vor Rechtecken behauptet, deren Seiten ein anderes Längeverhältnis haben. Dagegen ergab sich aus Versuchen an Kreuzen, daß in betreff des Verhältnisses des vertikalen Längsbalkens zum horizontalen Querbalken nicht das goldene Schnittverhältnis, sondern 2 : 1 das vorteilhafteste sei. In der Teilung einer horizontalen Linie erwies sich das goldene Schnittverhältnis als im entschiedensten Nachteile stehend gegen die Gleichteilung. Ich erkenne, wie gesagt, den Fechnerschen Experimenten ihren Wert und ihr Interesse zu, verspreche mir aber noch mehr Erfolg von einer ganz andern Art ästhetischer Untersuchungen, die ich schon vor Jahrzehnten wiederholt empfohlen habe. Doch möge diesem Gegenstande, der mir am Herzen liegt, ein besonderer Paragraph gewidmet werden.

§ 25. Was hier zu sagen ist, habe ich zuletzt 1874 in meinem Leben Schillers (Stuttgart, Conradi, Teil III, S. 30 f.) ausgesprochen. Ich wiederhole es fast unverändert, weil ich es augenblicklich nicht besser zu sagen weiß. Ein Plagiat, das man an sich selbst begeht, deucht mir verzeihlich. — Als Schiller von W. v. Humboldt dessen eben vollendete Schrift über Goethes Hermann und Dorothea erhalten hatte, richtete er, von der Vortrefflichkeit der Arbeit überrascht, an den Verfasser ein Dankschreiben, worin er ihm das Lob zollte, es sei noch nie ein Dichterwerk so liberal und so gründlich zugleich, wie Goethes Werk von ihm, beurteilt worden. Den dogmatischen Teil erklärte er, „philosophisch genommen“ für vollkommen befriedigend: auch den anwendenden Teil fand er „für sich“ durchaus untadelhaft; allein er vermißte einen *mittlern* Teil, der jene allgemeinen Grundsätze der Methaphysik auf besondere reduziere und die Anwendungen des Allgemeinen auf das Individuelle ermögliche. Von der philosophischen Höhe, auf der Humboldt bei seiner Arbeit gestanden, entbehrte Schiller „einen Weg zum Gegenstande hinab“. Der Künstler, behauptete er, brauche *empirische und spezielle Formeln*, die der Philosoph als zu enge und unrein verschmähe; was sich dem letztern zu einem allgemeinen Gesetze qualifiziere, erscheine dem ausübenden Künstler hohl und

Digitized by Google

leer. Ja, er ging so weit zu gestehen, daß er jetzt alles, was er samt allen andern von der rein theoretischen Ästhetik wisse, für einen einzigen empirischen Vorteil, *für einen Kunstgriff hinzugeben bereit sei*. Ähnlich äußert er sich in einem Brief an Goethe auf Anlaß einer ihm zugesandten Rezension seiner Jungfrau von Orleans. Es sei ihm, schrieb er, bei dieser Kritik recht fühlbar geworden, daß von der transzendentalen Philosophie zum gegebenen Faktum noch eine Brücke fehle, daß von allgemeinen Formeln kein Übergang zum bedingten Falle sei. „Man sieht, daß die Philosophie und die Kunst sich noch nicht erfaßt und gegenseitig durchdrungen haben, und vermißt mehr als jemals ein *Organon, wodurch beide vermittelt werden können*. Den hier von Schiller bezeichneten Mangel, woran unsere Ästhetik, besonders die Poetik auch jetzt noch leidet, hatte ich längst tief empfunden, ehe ich die beiden angeführten Briefstellen kannte, und glaubte auch einzusehen, daß der zur Erlangung eines solchen die Kunst mit der Philosophie vermittelnden Organons einzuschlagende Weg dem des *Naturforschers* ähnlich sei, welcher aus der besonnenen Beobachtung, Untersuchung und Vergleichung der Naturphänomene Hypothesen ableitet, die er alsdann an weiter sich darbietenden oder durch Experimente hervorgerufenen Phänomenen auf ihre Probehaltigkeit prüft. Wie der naturwissenschaftliche Forscher der in ihren Veränderungen, Wirkungen und Produkten sich kundgebenden Natur, so hat der Ästhetiker dem in genialen Werken sich manifestierenden Künstlergeiste die Gesetze des Wirkens und Schaffens abzulauschen. Unsere neuere Naturforschung hat aber ihre reiche und glänzende Ausbeute nicht durch den Gang, den Schiller für die Herstellung jenes Organons empfahl, „durch Reduzierung allgemeiner Grundsätze der Metaphysik auf besondere", sondern auf umgekehrtem Wege gewonnen durch eine unendliche Menge von Einzelnforschungen, deren Ergebnisse dann unter immer höhere und allgemeinere Gesichtspunkte zusammengefaßt wurden. Ähnlich hat auch die Poetik zu verfahren. Von dieser Überzeugung ausgehend, versuchte ich schon vor beinahe sechszig Jahren, noch vor meinem akademischen Triennium in den Muße-

Digitized by Google

stunden, die mir eine Hauslehrerstelle ließ, einen ersten Beitrag zu jenem von Schiller gewünschten Organon zu liefern, den ich jedoch erst 1834 unter dem Titel: „Wie malt der Dichter Gestalten?“ veröffentlichte. Den eingeschlagenen Weg verfolgte ich weiter in zwei Abhandlungen meines Archivs für den deutschen Unterricht (Jahrgang 1843), überschrieben: „Wie malt der Dichter große Räume und optisch erhabene Gegenstände?“ (Heft I) und: „Wie stellt der Dichter Ruhe und Einsamkeit dar?“ (Heft IV); ferner in zwei Programmabhandlungen der Realschule zu Trier: „Über die dichterische Darstellung der Charaktere“ (1854) und „Über poetische Gestaltenmalerei“ (1874); sowie in einer Abhandlung des Archivs für neuere Sprachen und Litteraturen: „Über den innern Bau und den Abschluß lyrischer Gedichte“ (Band XXXV, S. 1 ff.). Das Verfahren bei der hier zur Ermittelung poetischer Kunstregeln angewandten Methode ist einfach folgendes: Über die Lektüre von Gedichte notiere man sich sorgfältig diejenigen Stellen, durch welche man sich besonders lebhaft angesprochen fühlt, sei es, daß das Gefühl dadurch stark erregt, oder daß die Phantasie zu feuriger Thätigkeit gespornt, oder auch nur das Ohr angenehm berührt wird. Die angemerkten Stellen werden nach ihren gemeinsamen hervorstechenden Zügen zu Gruppen zusammengestellt, wobei sich denn die in demselben wirksamen Faktoren in der Regel bald von selbst bemerkbar machen. Bei dem Bemühen, ihre Wirksamkeit auf anerkannte Sätze der empirischen Psychologie zurückzuführen, zeigt sich gewöhnlich, daß mehrere der bis dahin gesonderten Gruppen sich aus einem gemeinsamen höhern Gesichtspunkt in *eine* zusammenfassen lassen. Mir kam bei diesen Studien meine Stellung als Lehrer zu statten, insofern ich zuerst als Gymnasiallehrer mit den Schülern höherer Klassen Homer, Vergil, Ovid, Schiller und Goethe, dann an Realschulen mannigfaltige französische, englische und deutsche Dichter zu lesen und zu interpretieren hatte und Gelegenheit fand, nicht bloß an mir selbst, sondern auch an einer großen Zahl jüngerer Personen Beobachtungen über die Einwirkung hervorragender poetischer Partien zu machen. Von den so aufgefundenen ästhetischen Gesetzen, Kunstmitteln und

Digitized by Google

Kunstgriffen habe ich diejenigen, die sich mir als die probehaltigsten erwiesen, in meinen Kommentaren zu Goethes und zu Schillers Gedichten, sowie in meinen Biographien beider Dichter zu verwerten gesucht, und werde ihrer auch in vorliegender Schrift gehörigen Ortes gedenken. Wer sich mit Fechners ästhetischen Experimentaluntersuchungen näher bekannt gemacht hat, wird finden, daß meine Methode eine gewisse, jedoch nur entfernte Ähnlichkeit mit dem Fechnerschen hat, und wird sich zugleich durch diese, wie durch jene an die Art und Weise erinnert fühlen, wie die statistische Wissenschaft zu ihren allgemeinen Gesetzen gelangt.

§ 26. Zur nähern Betrachtung der verschiedenen ästhetischen Gesetze und Kunstmittel übergehend, habe ich noch zwei allgemeinere Bemerkungen vorauszuschicken. Erstens werde ich, da die vorliegende Schrift nicht ein Lehrbuch der Ästhetik überhaupt, sondern der Poetik insbesondere sein soll, die ästhetischen Gesetze vorzugsweise mit Rücksicht auf ihre Anwendung in der Dichtkunst zu besprechen haben, wobei jedoch häufige Seitenblicke auf ihre Verwendung in andern Künsten sich als zweckdienlich zur Erläuterung der Wirksamkeit jener Gesetze und Kunstmittel erweisen werden. Zweitens gedenke ich zwar zunächst eines der Gesetze, welche die Gestaltung und Gliederung des *Objekts* betreffen, also ein *formales* ins Auge zu fassen, werde dabei aber nirgendwo eine scharfe Sonderung von der zweiten Gattung ästhetischer Gesetze, den auf das auffassende Subjekt bezüglichen, durchführen können, weil die günstigste Formierung des Objekts stets von der jeweiligen Disposition des aufzunehmenden Subjekts abhängig und bedingt ist. Letzteres ist gleich bei dem zuerst abzuhandelnden Gesetz der *Einheit im Mannigfachen* der Fall. Der Leser wird vielleicht den Sinn dieses Gesetzes, die Forderung, die es ausspricht, hinreichend klar finden, und vor allem eine Antwort auf die Frage wünschen, wie es mit dem von uns als Basis der Lehre vom Schönen hingestellten Prinzip, dem Glückseligkeitstriebe, zusammenhängt. Die Antwort hierauf lautet: Wenn es für einen unbestreitbaren Satz der Erfahrungsseelenlehre gelten kann, daß der Mensch infolge

Digitized by Google

seines Glückseligkeitstriebes für einen gegebenen Zeitraum sich nach einer vollauf so reichen Fülle von Eindrücken und Anregungen sehnt, als die in ihm vorhandene Empfänglichkeit und Aneignungskraft zu bewältigen vermag: so leuchtet sofort ein, daß es zur Befriedigung dieses Sehnens kaum ein zweckdienlicheres Mittel geben kann, als die Verknüpfung von Vielem zu einheitlicher Einwirkung. Die Anregung durch Vieles und Vielfaches kommt ja dem Lebensdrange des Menschen willfährig entgegen; durch die einheitliche Verknüpfung wird ihm, wie sich weiterhin noch klarer herausstellen wird, die Aufnahme und Aneignung des Vielen erleichtert und beschleunigt, so daß kein Teil der augenblicklich vorhandenen Spannkraft von Unwillkommenem und auf Überwindung von Hemmnissen verwandt zu werden braucht. Das aufzufassende Objekt entspricht durch seine Gliederung und Gestaltung der sinnlichen und geistigen Angelegtheit des auffassenden Subjekts; und eben darum stellt sich für das letztere der Gesamtlustertrag so günstig. Fechner, der in seiner Vorschule der Ästhetik dem in Rede stehenden Gesetze eine sehr ausführliche und tief eingehende Erörterung gewidmet hat, erklärt sich die Wirksamkeit auf andere Weise. „Nach angeborener Einrichtung", sagt er, „bedarf der Mensch, um sich bei aktiver und rezeptiver Beschäftigung mit einem Gegenstande wohl zu fühlen, eines gewissen Wechsels der Thätigkeitsmomente oder Eindrücke, wozu der Gegenstand die Gelegenheit in einer Mannigfaltigkeit von Angriffspunkten bieten muß. Fehlt es an der erforderlichen Gelegenheit in dieser Hinsicht, so macht der Gegenstand den mißfälligen Eindruck der Monotonie, Einförmigkeit, Langweiligkeit, Leere, Kahlheit, Armut, und treibt dadurch zum Übergange zu andern Gegenständen. Nach eben so angeborener Einrichtung aber verlangt der Mensch, um sich wohl zu fühlen, daß für die ganze Dauer der Beschäftigung mit einem Gegenstande alle sich in der Zeit und dem Raume folgenden Momente der Beschäftigung durch Punkte der Gemeinsamkeit zusammenhängen oder, wie man kurz sagt, einheitlich verknüpft sind; widrigenfalls entsteht das mißfällige Gefühl

Digitized by Google

der Zerstreuung, Zersplitterung, Zusammenhangslosigkeit, oder selbst des Widerspruchs, was ebenfalls zum Übergange zu andern Gegenständen treibt." Damit führt Fechner das Gesetz der einheitlichen Verknüpfung auf einige andere, von ihm aufgestellte, ihrerseits wieder der Erklärung bedürftige ästhetische Prinzipe (Wechselbedürftigkeit infolge von Einförmigkeit, Übersättigung, Abstumpfung, Ermüdung u. s. w.) zurück, während ich es für besser halte, es unmittelbar aus dem Grundprinzipe der Ästhetik abzuleiten; und so gedenke ich auch bei den weiterhin zu besprechenden Gesetzen und Kunstmitteln zu verfahren. — Was aber den Begriff der Einheit im Mannigfaltigen anlangt, so ist derselbe doch nicht so klar und einfach, als er auf den ersten Blick erscheinen mag. Es können bei näherer Betrachtung allerlei Zweifel über den Sinn auftauchen, den man einerseits mit dem „Mannigfaltigen", andrerseits mit dem Wort „Einheit" oder dem Ausdruck „einheitliche Verknüpfung" zu verbinden habe. Es läßt sich z. B. fragen: Genügt es nicht, wenn man „Mehreres" statt „Mannigfaltigkeit" sagt? Muß das Mehrere, um einheitlich verknüpft werden zu können, aus einer Anzahl solcher Dinge bestehen, die nach gewisser Beziehung übereinstimmen, nach andern aber verschieden sind? Kürzer gesagt: Läßt sich nur mehreres Ähnliche einheitlich verknüpfen? Ist auf eine Anzahl ganz gleicher Dinge die einheitliche Verknüpfung anwendbar? Ist sie anwendbar auf eine Anzahl in keiner Beziehung übereinstimmender Dinge, d. h. auf ganz ungleiche? Gibt es eine nicht zu überschreitende Grenze, ein Maximum für die Zahl des Mehrern? Hat man nicht ein räumliches Mannigfaltige (wie es sich in den Künsten des sichtbar Schönen darstellt) von einem zeitlichen Mannigfaltigen zu unterscheiden, und in letzterm wieder ein gleichzeitiges (Harmonie) von einem successiven (Melodie)? Und ergeben sich daraus Arten einheitlicher Verknüpfung, die nur auf die eine oder auf die andere Art des Mannigfaltigen anzuwenden sind? Darf eine Gruppe des Mannigfaltigen nur durch einen Einheitsbezug verknüpft sein, um den Eindruck des Schönen hervor zu bringen;

Digitized by Google

oder ist auch eine Verknüpfung durch mehrere Einheitsbezüge zulässig? Und wenn letzteres der Fall, dürfen dann die mehrern Einheitsbezüge einander koordiniert sein; oder muß einer allen andern übergeordnet sein? Läßt sich vielleicht gar eine Gruppe des Mannigfaltigen unter eine Stufenfolge immer höherer Einheitsbezüge bringen? Diese Fragen werde ich, wenn auch nicht in der Reihe, wie sie hergestellt sind, nebst einigen andern sich anschließenden in den nächstfolgenden Paragraphen zu beantworten suchen.

§ 27. Beginnen wir mit der Beantwortung der zuletzt gestellten Frage, ob sich das „Mannigfaltige" oder „Mehrere" unter eine Stufenreihe von ansteigenden Einheitsbezügen zusammenfassen lasse. Daß die Frage zu bejahen ist, lehrt sofort ein Blick auf die poetische Praxis. Nehmen wir aus einer deutschen Gedichtsammlung ein kunstgerecht gebautes kleineres, strophisch abgeteiltes Gedicht, gleichviel ob es ein echt lyrisches, oder ein episch-lyrisches, oder ein didaktisch-, oder ein beschreibend-lyrisches Gedicht sei, und lesen wir es uns laut vor. Das hörbare stoffliche Material, woraus das kleine Kunstwerk gebaut ist, sind verschiedenartige Laute (Vokale und Dopellaute, entweder konsonantisch an-, oder konsonantisch auslautend, oder konsonantisch zugleich an- und auslautend, oder jedes An- und Auslauts entbehrend). Sie bilden unter dem Namen Silben das „Mannigfaltige" für das Ohr und stellen sich demselben in der lebendigen Rede als verschieden dar, nicht bloß ihrem Klange nach, sondern auch nach der Dauer der auf ihre Aussprache verwendeten Zeit und der Stärke des auf sie gelegten Tones. Dieses Mannigfaltige hat nun der Dichter, weil er für deutsche Hörer dichtete nach der Betonung (nicht wie die Griechen und Römer, nach der Zeitdauer) zur ersten und untersten Stufe einheitlicher Verknüpfung, zu Versfüßen verbunden, d. h. zu Silbenkomplexen, die aus schwach- und starkbetonten Silben in gesetzlich geregelter Zahl und Reihenfolge zusammengesetzt sind. Die Versfüße haben dem Dichter sodann, indem er sie als eine neugewonnene Art von „Mehrerm" oder „Mannigfaltigem" betrachtete, zur Bildung der nächsthöhern zweiten

Digitized by Google

Stufe von Einheitsbezügen, zur Gestaltung von Versen*) gedient, die er durch Zusammenstellung einer gesetzlich bestimmten Zahl von Versfüßen in regelrechter Folge gewann. Die einzelnen Verse abermals als ein „Mehreres" behandelnd, hat er dieselben zur Bildung der nächsthöhern dritten Stufe einheitlicher Verbindung, zur Formierung von Strophen**) benutzt, d. h. zu Verskomplexen, die aus mehrern (mindestens zwei) Versen in gesetzlich bestimmter Reihenfolge zusammengesetzt sind. Mehrere Strophen endlich schließen sich zum ganzen Gedicht, als der vierten und höchsten Stufe einheitlicher Verknüpfung zusammen. Ähnliche stufenmäßig aufsteigende Einheitsbezüge wird der Musiker leicht an Gesangstücken, der Baukünstler an architektonischen Kunstwerken nachweisen. Der Astronom wird an unser Sonnensystem erinnert werden, das gleichfalls solche Stufen einheitlicher Verknüpfung zeigt. Die ihm angehörigen Planeten, welche von Trabanten begleitet werden, stehen, jeder seinen Trabanten gegenüber, ebenso auf einer höhern Stufe einheitlichen Zusammenhaltens, wie die Sonne den Planeten gegenüber; und wenn es eine Centralsonne gibt, um welche sich unser Sonnensystem mit mehreren anderen bewegt, so steht diesen verschiedenen Sonnensystemen gegenüber die Centralsonne auf einer noch höheren Stufe einheitlicher Verknüpfung. — In ganz anderem Sinne, als im vorher besprochenen, wird das Ansteigen der Einheitsbezüge von niedern zu höhern Stufen von Fechner in dessen Vorschule der Ästhetik aufgefaßt. Es heißt dort (I, S. 56): „Daß Einheitsbezüge zu einer verschiedenen Höhe ansteigen können, erläutert sich so: In einer Mannigfaltigkeit unterscheidbarer Teile, Elemente, Momente, kurz Glieder, kann man nicht nur die Glieder selbst, sondern auch die zwischen den Gliedern mehrfach vorkommenden Unterschiede oder Ver-

*) Zuweilen rückt der Vers in die dritte Stufe der Einheitsbezüge hinauf, z. B. wenn er, wie der Pentameter, der trochäische Tetrameter u. a., durch einen konstanten Einschnitt in zwei Hemistichien (Halbverse) zerlegt ist.

**) Auch die Strophe rückt, wenn sie regelmäßig in Halbstrophen gegliedert ist, um eine Stufe hinauf.

Digitized by Google

hältnisse mehr oder weniger, gleich oder ungleich finden. Durch die Gleichheit von Unterschieden oder Verhältnissen zwischen gegebenen Gliedern eines Ganzen wird ein höherer einheitlicher Bezug dieser Glieder begründet, als den einzelnen Gliedern, sei es für sich, vermöge ihrer Untergliederung zukommt, oder dem Ganzen bei Wegfall der Unterschiede zwischen den Gliedern zukommen würde." Als Beispiel zur Aufhellung des Gesagten führt er an: „Der Einheitsbezug, welcher die Teile eines Kreises verknüpft, ist höher, als der, welcher die Teile einer geraden Linie verknüpft, und der Einheitsbezug zwischen den Teilen einer Ellipse höher, als der zwischen den Teilen eines Kreises. Bei der geraden Linie nämlich liegt der Einheitsbezug unmittelbar in der gleichen Richtung ihrer Elemente begründet; beim Kreise weicht jedes dem andern gleiche Element vom nächsten in der Richtung ab, aber um gleich viel; kurz die Unterschiede (und hiermit zugleich Verhältnisse) dieser Richtungen zueinander sind für die aneinandergrenzenden (oder auch um gleichviel voneinander abliegenden) gleichen Elemente gleich; bei der Ellipse sind auch die Unterschiede ungleich; denn jedes Element weicht vom nächsten (oder gleich nahen) um einen anderen Winkel, aber die Unterschiede zwischen diesen Unterschieden (sogen. Unterschiede höherer Ordnung) sind durch eine gemeinsame Regel, worin sie zusammenstimmen, verknüpft." Also, kurz gesagt, nach Fechner steht der Einheitsbezug bei der geraden Linie am tiefsten, weil er auf der Gleichheit der Unterschiede der Richtung seiner Elemente beruht; bei der Ellipse um noch eine Stufe höher, weil er in der Gleichheit der Unterschiede zwischen den Richtungsunterschieden ihrer Elemente begründet ist. So großes Gewicht ich im allgemeinen auf Fechners Untersuchungen über die verschiedenen Zweige der Ästhetik lege, kann ich ihm doch hier nicht beistimmen, bin vielmehr der Überzeugung, daß, was er als ein Ansteigen der Einheitsbezüge von niederen zu höheren Stufen bezeichnet, anders aufzufassen und zu benennen ist, worüber sich weiterhin Gelegenheit bieten wird, mehr zu sagen.

Digitized by Google

§ 28. Ein Gedicht, wie jenes, an dessen metrischem Bau im vorigen Paragraphen das Ansteigen abgestufter Einheitsbezüge erläutert wurde, kann auch zur Nachweisung mehrerer parallel laufender, gleichmäßig-ansteigender Einheitsbezüge benutzt werden. Nehmen wir an, das dort betrachtete Gedicht sei Schillers „Erwartung" („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?"). Dem nachgewiesenen Ansteigen rhythmischer Einheitsbezüge geht zunächst ein auf den Reimklängen beruhendes zur Seite, womit sich zugleich eine Gliederung jeder der fünf Strophen in je zwei dem Metrum wie dem Gleichklange nach verschiedene Teile verbindet. Der erste dieser Teile besteht allemal aus zwei daktylischen und zwei trochäischen Versen, der zweite Teil aus ottave rime; sodaß also hier der in einer Anmerkung zum vorigen Paragraphen angedeutete Fall eintritt, worin sich das Ansteigen der Einheitsbezüge durch gesetzliche Strophenteilung um eine Stufe vermehrt. Aber mit den das hörbare Sprachmaterial verknüpfenden Endreimen und rhythmischen Bezügen laufen noch viel wichtigere Einheitsbezüge innerer Art parallel, welche das Mannigfaltige des geistigen Gehaltes für den innern Sinn des Hörenden einheitlich verknüpfen. Der stete Wechsel der Gedanken und Phantasiebilder, welche das Gedicht in uns hervorruft, die ununterbrochene Metamorphose, welche die begleitenden Gefühle durchlaufen, stehen mit jenen rhythmischen und phonetischen Wandlungen des Sprachmaterials im schönsten Einklange. Vergegenwärtigen wir uns, um dies klar zu veranschaulichen, den Gang des Gedichtes. An einem stillen, süßträumerischen Spätsommerabend, wo die ganze Natur zum Genusse ladet, wo „die Traube, die Pfirsiche üppig schwellend hinter Blättern lauscht", harrt ein Liebender seiner Angebeteten in einem Garten, den wir nicht, etwa durch den ersten Vers („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?") verleitet, als ein ländlich einfaches Gärtchen zu denken haben; die Pappeln, der Silberteich mit seinem Schwan, der Springbrunnen, die Bildsäule vor der dunkeln Taxuswand, auch das seidene Gewand der Geliebten, deuten darauf hin, daß hier, wie Hoffmeister sagt, „die Liebe in höhere Gesellschaftskreise verlegt ist, in welche den

Digitized by Google

Gedankengang des Dichters seine dramatischen Arbeiten geführt hatten." Bei jedem Geräusch, das der Wind, durch die Pappeln streichend, oder ein erschreckt aus dem Busch auffahrender Vogel, oder der Schwan, wenn er auf dem Silberteiche daherrauscht, oder die herabfallende reife Frucht verursacht, glaubt er die Geliebte sich nähern zu hören; selbst sein Auge führt ihn irre, daß er die an der Taxuswand schimmernde Bildsäule für ihr Gewand hält. Die flüchtigen frohen Täuschungen spricht er jedesmal im lebendigen daktylischen Maße, die gleich folgende Enttäuschung in traurig sinkenden Trochäen aus; worauf dann immer in den zärtlich schmachtenden ottave rime der Eindruck der umgebenden Natur mit den Gefühlen sehnsüchtiger Liebe zusammenschmilzt. Dieser Wechsel des Metrums und der Gleichklänge geht, das Ganze einheitlich verknüpfend, bis zum Schlusse des Gedichtes durch, nur daß zuletzt das Erscheinen „der Stunde des Glücks" nicht wieder in zwei Daktylen und zwei Trochäen, sondern in vier mutig ansteigenden Anapästen ausgedrückt ist. Fortwährend gibt sich hierbei in dem Gehalte der einzelnen Strophen eine Steigerung der Phantasiethätigkeit und des Gefühls zu erkennen. In der ersten Strophe ist des Dichters Geist der nächsten Umgebung zugewandt, die er zum würdigen „Sitz der Liebe" bereitet sehen möchte; in der zweiten verweilt seine Phantasie schon lebendiger bei der Vorstellung des Liebesglücks, daher die Bitte an die Nacht, ihre Wonne vor der Welt zu verbergen; in der dritten zieht sein Herz aus allem, was sein Auge noch erspäht, Nahrung seiner Gefühle; in der vierten öffnet es sich kühner, gleich dem Kelche der Nachtblumen; in der fünften endlich, wo die Umgebung, in nächtliches Dunkel versunken, seinen Liebesträumen keine Nahrung bietet, will er sich nicht länger mit dem „Schattenglück" begnügen, das ihm die Schöpfungen seiner Phantasie gewähren, und fleht dringend um die Nähe der Lebenden. So strömen in dem Gedichte Rhythmen, Reimlaute, Gedanken, Phantasiebilder und Gefühle, sich gegenseitig in ihrer Wirkung unterstützend und stärkend, wie fünf parallele Bäche nebeneinander, demselben Ziele zu; und damit beantwortet sich dann auch die

Digitized by Google

oben (§ 26 gegen Ende) gestellte Frage, ob in einem Kunstwerke die Verknüpfung des Mannigfaltigen durch mehrere einander nebengeordnete Einheitsbezüge zulässig sei.

§ 29. Oben (§ 26) wurde ferner die Frage aufgeworfen, ob es nicht vielleicht *für die Zahl des Mannigfaltigen ein Maximum*, eine Grenze gebe, deren Überschreitung dem Eindruck des Schönen Abbruch thue. Für diese Frage lassen sich durch Betrachtung des in den Künsten herrschenden Gebrauchs, d. h. durch Betrachtung der Gesetze, welche die Künstler in der Praxis instinktiv befolgen, nur allgemeinere Anhaltspunkte, aber keine präzise Regel, am allerwenigsten eine bestimmte Zahlenformel finden. Erwägen wir zunächst, von dem Künstlerbrauch absehend, welchen Vorteil und etwaigen Nachteil einem Kunstwerke das Anwachsen des Mannigfaltigen, aus psychologischem Gesichtspunkte betrachtet, bringen müsse. Da es beim Genuß des Schönen, wie wir wissen, schließlich auf den größtmöglichen Ertrag an edeln, unegoistischen Lustgefühlen ankommt, so scheint die Wirkung und der Wert eines Kunstwerks mit dem Anwachsen des lustbringenden Mannigfaltigen stetig zunehmen zu müssen, so lange dadurch nicht die Grenze der Überschaulichkeit und Faßbarkeit des Ganzen überschritten wird. Allein es ist nicht außer acht zu lassen, daß man jedem einzelnen Gliede des „Mannigfaltigen" eine um so geringere und flüchtigere Aufmerksamkeit und Teilnahme zuwendet, je größer die Anzahl der Einzelglieder wird, und daher nicht zu erwarten ist, daß der Gesamtlustertrag des Mannigfaltigen gleichmäßig mit der Zahl seiner Glieder wächst. Um die in Rede stehende Frage an Beispielen etwas genauer beleuchten zu können, wird es ratsam sein, zwischen dem räumlichen und zeitlichen Mannigfaltigen zu unterscheiden. Das räumliche oder koexistierende Mannigfaltige wird durch das Auge aufgefaßt, daher ist sein Maximum der Überschaulichkeit hauptsächlich von dem Maße der Fassungs- und Unterscheidungskraft des Auges abhängig. Schon hieraus folgt, daß für jenes Maximum keine genaue Angabe möglich ist, weil das auffassende Organ bei verschiedenen Menschen oft sehr verschieden an Überschauungs- und Unterscheidungskraft ist, und

Digitized by Google

sogar bei demselben Menschen nach augenblicklicher körperlicher und geistiger Disposition, nach der Altersstufe, nach Übung und Gewöhnung, nach dem Grade der Ermüdung und Abstumpfung u. s. w. zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden sein kann. Die verschiedenen Künste des sichtbar Schönen, wie Skulptur, Malerei, Architektur, schöne Gartenkunst, sind gleichfalls weit entfernt, in der Grenze für die künstlerisch erlaubte Zahl des Mannigfaltigen übereinzustimmen. Der Bildhauer wird sich selten entschließen, eine sehr große Anzahl von Gestalten zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden. Laokoon mit seinen zwei Söhnen und dem Schlangenpaar, die Niobe-Gruppe gehören schon zu den hervorragend figurenreichen. Wie der Bildhauer auf die Herstellung jeder einzelnen Gestalt ausdauernden Fleiß und anhaltendes Interesse verwenden muß, so rechnet er auch bei dem Beschauer seines Kunstwerks auf ein verweilendes und tief eindringendes Betrachten des Einzelnen und Mannigfaltigen und läßt eben darum nicht die Zahl desselben so stark anwachsen, daß die einheitliche Zusammenfassung erschwert wird. Findet sich etwa in und an einem gotischen Dome eine große Anzahl mannigfaltiger plastischer Kunstwerke vereinigt, so bildet für sie das Einheits-Centrum eben der Dom, mit dessen Größe auch ihre Zahl wachsen kann, ohne das rechte Maß zu überschreiten. Sie stellen dann nicht zusammen ein vielgliedriges einheitliches *plastisches* Kunstwerk dar, sondern helfen die Rolle des Mannigfaltigen in einem *architektonischen* Ganzen spielen. Bilden die in den Dienst der Architektur gestellten plastischen Gestalten ausnahmsweise zugleich für sich einheitliche Gruppen dar, wie dies beispielsweise bei den Gruppen und Reihen der Giebelfenster und Friese gewöhnlich der Fall ist, so hat der Künstler dafür zu sorgen, daß sie nicht die Aufmerksamkeit des Beschauers zu vorherrschend fesseln und von dem architektonischen Hauptganzen abziehen; und diese Absicht wird teils durch Anbringung jener Gruppen in bedeutender Höhe, teils dadurch erreicht, daß sie nicht als Rundfiguren, sondern als halberhobene, nur teilweise aus der Wandfläche des Gebäudes hervortretende Gestalten ausgeführt werden. Solche

Digitized by Google

Reliefs bilden eine Art Mittelgattung zwischen Bildhauerkunst und Malerei und partizipieren daher einigermaßen an den Privilegien der letztern. Die Malerei nämlich, um nun zu dieser überzugehen, kann und darf sich in ihren meisten Zweigen einen weit größern Reichtum von Figuren, als die Bildhauerkunst gestatten. Nur wo sie sich die naturtreueste Nachahmung des Einzelnen, wie etwa in Obst- und Blumenstücken, zur Aufgabe stellt, wird sie in der Regel sich auf eine kleinere Zahl des Mannigfaltigen beschränken; die Landschaftmalerei dagegen, die historische, die allegorische, symbolische, mythologische, idealhistorische, auch ein Zweig der Genremalerei, namentlich die humoristische, die (gleich der ältern holländischen Schule) Wirtshausszenen, Dorffeste u. dgl. darstellt, können eine weit größere Menge von Mannigfaltigem, als die Skulptur, zu einem einheitlichen Bilde zusammenschließen; und das kann uns nicht befremden, weil der Malerei viel mehr Mittel einheitlicher Verknüpfung zu gebote stehen, z. B. die Abgrenzung des zusammengehörigen Vielartigen durch einen einschließenden Rahmen (ein Kunstmittel, von dem bald mehr die Rede sein wird), die Perspektive, die Schattengebung, das Kolorit, welche, den Schein der Wirklichkeit verstärkend, die Phantasie des Beschauers zu energischer Wirkung anregen. Daß die Malerei dann vollends, wenn sie in Wand- und Deckengemälden von Kirchen, Hallen, großen Sälen u. s. w. im Dienst der Architektur schafft, in der Häufung des Mannigfaltigen noch weiter gehen kann, weil ihr an dem Bauwerk ein Halt- und Einheitspunkt gesichert ist, bedarf kaum der Erwähnung. Ich verfolge nicht (da mich dies zu weit führen würde) die Betrachtungen über das Maximum der zulässigen Menge des Mannigfaltigen auch noch im Gebiet der Architektur und der schönen Gartenkunst, sondern gehe zu denjenigen schönen Künsten über, deren Mannigfaltiges *successiv* hervortritt, wie das in der Tonkunst und der uns am meisten interessierenden Kunst, der Poesie, der Fall ist.

§ 30. Daß für das zeitliche oder successive Mannigfaltige, welches von dem betreffenden Sinnesorgan, dem Ohre, *nacheinander* aufgenommen wird, die größtzulässige Zahl des

Digitized by Google

einheitlich zu Verknüpfenden minder groß sein müsse, als für das räumliche oder koexistierende Mannigfaltige, läßt sich schon von vornherein als wahrscheinlich annehmen. Allerdings kann die Scheidelinie zwischen den beiden Arten des Mannigfaltigen nicht so scharf gezogen werden, als es vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag. Bei näherm Zusehen findet man, daß auch das sichtbare Mannigfaltige vom Auge nicht vollkommen simultan und momentan erfaßt wird, selbst wenn die Bedingungen, die äußern wie die innern, noch so günstig sind. In dem Kreise z. B., im regelmäßigen Sechseck, in der Ellipse, verfolgt das Auge zwar sehr schnell das Mannigfaltige und verknüpft es auch zum einheitlichen Bilde; doch nicht ganz ohne Zeitaufwand vollzieht es beides, und die aufgewandte Zeit ist nur deshalb so klein und unmerkbar, weil die Art der Anordnung des Mannigfaltigen hier zugleich den physischen Einrichtungen des Organs und den psychischen Aneignungsgesetzen des Anschauenden harmonisch entgegenkommen. Recht merkbar wird es uns beim Anblick eines gestaltenreichen Gemäldes, z. B. eines Schlachtengemäldes, daß hier die Auf- und Zusammenfassung des Vielfachen keineswegs die Sache eines Augenblicks ist. Wie also in das Gebiet des sichtbaren und simultanen Mannigfaltigen successive Elemente hineinspielen, so ist anderseits auch das Gebiet des tönenden, successiven Mannigfaltigen nicht frei von simultanen Elementen. Haben doch Accord, Harmonien jeden Moment ihrer Dauer hindurch etwas gleichzeitig Mannigfaltiges. Immerhin besteht jedoch, bei diesem gegenseitigen Hinüberspielen des successiven und des simultanen Mannigfaltigen ineinander, ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Arten, der, was die einheitliche Verknüpfung betrifft, zum Vorteil des simultan oder räumlich Mannigfaltigen gereicht. Das sichtbare Mannigfaltige z. B. eines inhaltreichen Gemäldes bleibt in der ihm gegebenen Anordnung dem Sinnesorgan unwandelbar gegenwärtig, liegt ihm zu beliebig oft wiederholtem Anschauen bereit, während das hörbare Mannigfaltige, von dem nächstfolgenden fortwährend verdrängt, nur durch ein geistiges Vermögen, durch das Tongedächtnis, zurückgerufen wird. Das Tongedächtnis vermag aber die aus dem Sinnesorgan,

Digitized by Google

dem Ohre, geschwundenen Eindrücke nicht mit der Frische und Klarheit zu reproduzieren, womit das Auge seine frühern Eindrücke durch wiederholtes sinnliches Anschauen erneut; und so begreift sich wohl, warum das hörbare Mannigfaltige sich schwerer als das sichtbare einheitlich verknüpfen läßt, und warum für das Maximum des zulässigen Mannigfaltigen in der Ton- und Dichtkunst andere Grenzen als in der Malerei, Plastik und Architektur gelten. An dem Bau musikalischer Werke dies nachzuweisen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. An Beispielen aus der Dichtkunst werden wir später in den über Vers- und Strophenbau handelnden Abschnitten einige Spezialregeln über die größte zulässige Zahl der einen Vers bildenden Füße, wie der zu einer Strophe verknüpfbaren Verse entwickeln, aber auch dort zu dem Gesamtergebnis gelangen, daß jenes Maximum durch allzu viele teils förderliche, teils hinderliche Nebenumstände bedingt ist, als daß sich dafür eine kurze allgemeingültige Formel angeben ließe.

§ 31. Das den vorhergehenden Paragraphen besprochene Formalgesetz „Einheit im Mannigfaltigen" ist von einigen Ästhetikern für ein so wichtiges gehalten worden, daß sie darin den eigentlichen und einzigen Kern und Mittelpunkt der ganzen Lehre vom Schönen erblickten. Mit entschiedenem Unrecht; denn nicht einmal alle Formalgesetze zusammen, geschweige ein einzelnes, vermögen die Ästhetik zu erschöpfen. Mit noch weniger Berechtigung haben andere das Formalgesetz der *Symmetrie* als den Angelpunkt der Lehre vom Schönen angesehen; ist Symmetrie doch, genau betrachtet, nur eine besondere und beschränkte *Art* der Einheit im Mannigfaltigen. Machen wir uns zunächst den Begriff derselben klar. Eigentlich bezeichnet das Wort Symmetrie Übereinstimmung im Maße, Gleichmaß, Ebenmaß; aber der Ausdruck „Maß" ist hier in weiterm Sinne zu nehmen, so daß bei „Gleichmaß" nicht bloß an *räumlich* gleiche Dinge (gleiche Linien, Flächen, Körper), sondern auch an zeitlich Gleiches, der Zahl nach Gleiches, der Kraft nach Gleiches, der anhaftenden Bedeutung nach Gleiches u. s. w. gedacht werden kann. Spricht man z. B. vom symmetrischen Bau der Hemistichien (Halbverse)

Digitized by Google

des Alexandriners, des Nibelungenverses, des Pentameters, des trochäischen Tetrameters u. s. w., so denkt man nicht sowohl daran, daß sich die beiden Halbverse geschrieben dem Auge als räumlich gleich darstellen, sondern vielmehr an die gleiche Zeit, die ihr gemessener Vortrag in Anspruch nimmt, an die gleiche Zahl der sie konstituierenden Versfüße, an die Konformität ihrer Satzbildung, an den Parallelismus der in ihnen enthaltenen Gedanken, Bilder und Gefühle u. dgl. Noch mehr erweitert sich der Begriff der Symmetrie, wenn man darunter (ähnlich wie unter Einheit im Mannigfaltigen) auch die Übereinstimmung in den Unterschieden und Abstufungen des beiderseitigen Mannigfaltigen versteht. Als eine beschränktere Art der Einheit im Mannigfaltigen ist oben die Symmetrie bezeichnet worden, weil bei ihr das Mehrere von einem als Centrum gedachten Objekt aus nur nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin geordnet erscheint, und zwar so, daß entweder je eine Figur der einen Seite je einer Figur der andern Seite, oder je eine diesseitige Figurengruppe einer der Größe und Entfernung nach übereinstimmenden jenseitigen Figurengruppe entspricht, und eine etwa einerseits vorkommende Abstufung des Mannigfaltigen sich auf der andern Seite des Centrums gleichmäßig wiederholt. Worin der Grund der Wohlgefälligkeit eines so angeordneten Mehrern liegt, wird dem Leser sofort einleuchten. Es wird ja dadurch für Sinn und Geist die einheitliche Zusammenfassung und Verknüpfung des Mehrern ungemein erleichtert, also von der disponibeln Aneignungskraft weniger konsumiert, und folglich stellt sich die Summe des Angeeigneten im Verhältnis zur verbrauchten Kraft und aufgewandten Zeit für den Auffassenden weit günstiger. Man versetze sich einmal in Gedanken an den Platz eines Atheners der Perikleischen Zeit, der, mitten vor der Façade des Parthenons in angemessener Entfernung stehend, das großartige Gebäude beschaute; wie trat ihm, wenn er sich die Façade durch eine vertikale Mittellinie halbiert dachte, das Ganze von der Spitze des dreieckigen Giebelfeldes herab bis unten zu den Aufgangsstufen so vollkommen symmetrisch entgegen! Links und rechts

Digitized by Google

gleich viele Säulen, gleich weit von einander entfernt, gleich an Höhe, Gestalt, Kannelierungen, Kapitälen; links und rechts die gleiche Zahl der Querbalkenverzierungen über dem Architrav; links und rechts im Giebelfriese von der Mittelfigur herab die gleiche Zahl gleichmäßig abgestufter Abbildungen lebender Wesen — so mußte das herrliche Bauwerk auf den Beschauer einen durchaus harmonischen und beruhigend wohlthuenden Eindruck machen, ohne seinem Auge, seinem Geist und Gemüte schwer zu bewältigende Aufgaben zu stellen, wie sie beispielsweise der Betrachter eines reich und mannigfach gegliederten gotischen Bauwerks zu lösen hat. Aber damit finden wir uns auch auf den Grund, oder auf einen Grund wenigstens, hingewiesen, warum das Gesetz der Symmetrie, weit entfernt die Rolle des Grundprinzips der ganzen Ästhetik zu spielen, in vielen Fällen sich als durchaus unzulänglich, ja nicht selten sogar als der Einwirkung des Schönen hinderlich erweist. Ehe wir diese Gründe weiter besprechen, konstatieren wir zunächst, daß viele Objekte ohne Hülfe der Symmetrie oder mit mangelhaftem Bestand derselben den Eindruck des Schönen machen, und lassen darüber Liebmann (in seinen Untersuchungen „Zur Analysis der Wirklichkeit" S. 524) reden: „Man hat gesagt — und das ist ein Hauptdogma der Formalisten: Symmetrie gefällt wohl; wirklich trifft das manchmal zu, aber bei weitem nicht immer, bei weitem nicht so, daß der Satz sich simpliciter umkehren oder kontraponieren, also die Behauptung aufstellen ließe: alles, was wohlgefällt, ist symmetrisch, oder alles Unsymmetrische mißfällt. Nichts weniger als dieses! Symmetrie gefällt uns allerdings an mancherlei Dingen, so schon an geometrischen Figuren. Kreis und Kugel, Ellipse und gleichschenkeliges Dreieck in horizontaler Stellung, ein regelmäßiges Polygon sind schöner, als unregelmäßige Gestalten. Ein Krystall, eine zierliche Schneeflocke gefallen uns aus demselben Grunde. Ebenso in der Architektur die Façade eines griechischen Tempels, in der Poesie der konforme Bau der Verse oder Strophen. Ferner gefällt am menschlichen und tierischen Körper vollendete Symmetrie ebensowohl, als die leiseste

Digitized by Google

Asymmetrie beider Körperhälften mißfällt. Auch könnten, obwohl nur in sehr laxer und ungenauer Bedeutung, die sixtinische Madonna, die Gruppe des Laokoon und viele andere Schöpfungen der bildenden Kunst als Belege für den Satz angeführt werden. Der einfachste Bauer ordnet die Möbel in seinem Zimmer und die Bilder an der Wand symmetrisch an. Und wenn man noch tiefer unter die sinnliche Oberfläche dringt, so bieten der Parallismus der Gedanken, das Gleichnis, die Analogie, die poetische Allegorie und Parabel Exempel intellektueller Symmetrie dar. Aber nun die Kehrseite! Man vergleiche Karlsruhe mit Nürnberg; die symmetrisch angelegte Stadt ist unerträglich, die asymmetrische malerisch schön. Nichts unregelmäßiger und nichts großartig schöner, als die zerissenen, wild übereinander getürmten Felsmassen, Zacken und Gletscher einer Hochalpenlandschaft. Wer wollte die epheuumrankten Ruinen, die vom Grün überwachsenen gesprengten Türme des Heidelberger Schlosses unschön finden? Ist etwa eine schnurgerade Pappelnallee schöner als der natürliche Wald? Nun, wo bleibt da die Symmetrie? . . . Kurz, mit dem Dogma kann man nicht viel anfangen, weil die Ausnahmen ebenso häufig sind, als die angeblichen Bestätigungen." Untersuchen wir nun, *warum* dies ästhetische Dogma sich zwar in manchen Fällen zu bewähren scheint, in vielen anderen aber als durchaus unstichhaltig erweist. Die angeführten Beispiele deuten darauf hin, daß Symmetrie dann wohlgefällt, wenn der Beschauer in der Gemütsverfassung ist, bei der ruhigen Anschauung des Vorliegenden sich zu befriedigen, ohne den Trieb zu fühlen, durch lebhafte Phantasiethätigkeit eine Menge von assoziierten Vorstellungen an das Angeschaute zu knüpfen. Ein Zeitgenosse des Erwin von Steinbach, voll der romantischen die Sinnenwelt übersliegenden Ideen des Mittelalters, würde vor die Façade des Pantheons versetzt sich von dem Anblick desselben weit weniger, als von dem der Turmfaçade des Straßburger oder Kölner Doms erbaut gefühlt haben; er hätte ganz andere Gefühle, ganz andere Ansprüche an ein Gotteshaus, als ein Athener, dem griechischen Bauwerk entgegengebracht und ohne Zweifel daran die bunte Mannigfaltigkeit des verzierenden

Digitized by Google

Beiwerks des gotischen Baustils vermißt. Es kommt also auf die nationale Denk- und Gefühlsweise, auf die allgemeine Zeitstimmung, womit der Beschauer vor das Objekt tritt, und — was gleich hinzuzufügen ist — auch auf dessen individuelle Stimmung an, sei diese nun durch seine augenblickliche Disposition oder bleibend durch seine Bildungs- oder Altersstufe bedingt. So erklärt es sich wohl, wenn die schlichte Bäuerin, ihr Wohn- und Schlafzimmer aufputzend, Möbel, Bilder und Nippsachen streng symmetrisch aufstellt; und wir begreifen es leicht, warum Goethe, obwohl er einst in Straßburg von dem Münster entzückt war, später, als ihn der Aufenthalt in Italien und Sizilien fast zu einem Hellenen umgewandelt hatte, von Begeisterung für die Reste antiker Baukunst ergriffen nach Hause schrieb: „Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen, etwas anderes, als unsere Tabakspfeifensäulen, spitze Türmlein und Blumenzacken, die ich nun Gott sei Dank auf ewig los bin!“ Die alten Griechen und Römer lebten der Sinnenwelt weit inniger hingegeben, als die christlichen Völker des Mittelalters und der Neuzeit. Wie sehr das auf ihr Urteil über das Schöne nicht bloß der Kunst, sondern auch der Natur einwirkte, zeigt in höchst auffälliger Art die Verschiedenheit des ästhetischen Eindrucks, den auf sie, mit Beschauern der Jetztzeit verglichen, wild asymmetrische Hochgebirgsgegenden machten. Landschaften, wie das Chamounithal, das Berner Oberland, überhaupt Hochalpenpartien, die heutzutage alljährlich ein Heer von Vergnügungsreisenden anziehen und ihnen Lobpreisungen in allen europäischen Sprachen entlocken, wurden im Altertum von den Reisenden gemieden und hinterließen, wenn sie nicht zu umgehen waren, in ihnen lebenslang den Eindruck des Schrecklichen und formlos Häßlichen. Rätselhaft mag es scheinen, daß in dem Bau des menschlichen Körpers die geringste Asymmetrie einen so hohen Grad von Mißfallen erregt, und desgleichen, daß in der Poesie Symmetrie so ungemein viel zur Erhöhung des Wohlgefallens beiträgt. Es wird uns das später durch näheres Eingehen auf zwei in ein anderes Kapitel gehörige ästhetische Gesetze begreiflich

Digitized by Google

werden, die von der Macht der Gewöhnung und von der Kraft handeln, welche ein an und für sich schwaches Kunstmittel durch die Hülfeleistung eines anderen gewinnt.

§ 32. Vor dem Abschluß des Kapitels „Einheit im Mannigfaltigen" bleiben noch ein paar Fragen, zunächst folgende in § 26 aufgeworfene zu beantworten: „Kann das einheitlich zu verbindende Mehrere aus *ganz gleichen*, in *allen* Beziehungen übereinstimmenden Dingen bestehen? Dürfen die einheitlich zu verknüpfenden Dinge in *keiner* Beziehung übereinstimmen, also ganz *ungleich* sein? Der Leser wird wohl aus vorhergehendem die Überzeugung gewonnen haben, daß keines von beidem statthaft ist. Bestände das Mehrere aus völlig Ungleichem, so würde jedes Mittel einheitlicher Verknüpfung desselben fehlen. Bestände es aus durchaus Gleichem, so wäre es der einheitlichen Verknüpfung eben so wenig bedürftig als fähig. Das letztgesagte könnte noch bei jemand einem Zweifel unterliegen. Warum — entgegnet man vielleicht — stellt sich eine Kreislinie, deren Teile doch in allen Merkmalen übereinstimmen, dennoch als einheitliches Ganzes dar? Warum lassen sich die successiven Laute von Trommeln, Tambourinen, Kastagnetten, auch wenn sie der Tonhöhe wie der Klangstärke nach vollkommen gleich sind, dennoch zu einem einheitlichen Ganzen verbinden? Darauf ist zu erwidern: Eine Kreislinie ändert in jedem Punkt ihres Laufes die Richtung, und darin liegt Ungleiches, *Mannigfaltiges*; sie ändert aber die Richtung jedesmal um *gleich viel*, und darauf beruht ihre einheitliche Verknüpfung. Oder wenn wir von dem Lauf der Linie absehen, läßt sich sagen: Jeder Punkt der Kreislinie ist von einem außer ihr liegenden Punkte, dem Centrum, *gleich weit entfernt*; darin liegt das allen Punkten gemeinsame und sie einheitlich verknüpfende Merkmal; jeder Punkt liegt aber, vom Centrum aus betrachtet, *nach einer andern Richtung hin*, und das macht die verschiedenen Punkte zum Mannigfaltigen. Was die einander folgenden Laute von Trommeln und Kastagnetten betrifft, so lassen sich bei vollkommen gleich bleibender Höhe und Intensität

Digitized by Google

derselben dennoch durch Veränderung des Tempos, d. h. durch Veränderung der Geschwindigkeit, womit die einzelnen Töne sich folgen, mannigfaltige Tongruppen bilden, und durch eine gesetzlich geregelte Folge dieser Gruppen die Verknüpfung aller Töne zu einem einheitlichen Ganzen bewirken. Übrigens ist in der Dichtkunst, mit der wir es zu thun haben, von so elementaren Formen und Arten des Mannigfaltigen, wie in den besprochenen Beispielen, niemals die Rede. Es handelt sich ja in der Poesie nicht etwa bloß um durch Klangfarbe verschiedene Töne, sondern diese sind zugleich Trägerinnen der reichsten geistigen Mannigfaltigkeit, Trägerinnen von verschiedenartigen Begriffen, Vorstellungen, Gedanken, Phantasiebildern und Gefühlen. — Es lassen sich noch ein paar andere, die Beschaffenheit des einheitlich verbundenen Vielfachen betreffende Fragen aufwerfen: 1) Wenn einem oder einigen Gliedern eines einheitlichen Ganzen für sich allein eine starke Lustwirkung oder ein großer Lustwert eigen ist, wird dadurch allemal der aus dem Ganzen geschöpfte Lustertrag erhöht? Oder kann auch bisweilen die mächtige Lustwirkung eines einzelnen Gliedes auf die Wirkung des Ganzen nachteilig und störend einfließen? 2) Wenn einem oder mehrern Gliedern eines einheitlichen Ganzen Unlustwirkungen anhaften, inwiefern wird dadurch der Lustertrag des Ganzen vermindert? Was die erste Frage anlangt, so wird im allgemeinen eine Steigerung der Lustwirkung des Mannigfaltigen den Gesamtlustertrag des Ganzen erhöhen, wofern und solange dadurch nicht die einheitliche Verknüpfung gelockert wird und der Wirkung der das Ganze beherrschenden und zusammenhaltenden Idee Abbruch geschieht. So kann z. B. in einem Drama eine Partie, die für sich ein kleineres Ganze, aber zugleich ein Glied des größern Ganzen ist, wie etwa in Schillers Wallenstein das Verhältnis zu Thekla, so lebhaft und aufregend wirken, daß dadurch der Eindruck des größern Ganzen beeinträchtigt wird, um so die Einbuße auf der einen Seite größer als der Gewinn auf der andern Seite erwidern kann. Die zweite der obigen Fragen ist dahin zu beantworten, daß Mißfälligkeit und Unlustwirkung, welche einem oder mehrern

Digitized by Google

Gliedern eines Ganzen eigen ist, durch den Gesamtlustertrag des letztern nicht bloß gemildert, sondern sogar völlig ausgelöscht werden kann, wenn eine Idee von hohem Lustwert das verknüpfende Band bildet. In einer Tragödie nimmt man die schmerzlichsten Eindrücke hin, wofern ein erhebender Grundgedanke das Ganze beherrscht und zusammenhält, und trägt schließlich doch einen Lustüberschuß von hohem Werte davon.

Zweites Kapitel.

Kunstmittel, die auf der Einbildungskraft beruhen.

§ 33. In dem vorhergehenden Kapitel erwies sich uns das ästhetische Formalgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit als ein zwar sehr beachtungswertes, doch keineswegs unbedingt gültiges, und noch weniger als ein solches, aus dem die sämtlichen ästhetischen Gesetze und Kunstregeln sich ableiten lassen. Indem wir jetzt zu einer Reihe von Gesetzen und Kunstmitteln übergehen, die auf dem Phantasievermögen beruhen, wird sich uns zeigen, daß auch von diesen keines Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat, und diejenigen Ästhetiker im Irrtum waren, welche durch die Definition: „Schön ist, was ein freies Spiel der Phantasie hervorruft", Begriff und Wesen des Schönen zu erschöpfen glaubten (vgl. § 21). Gleichwohl deutet dieser Versuch einer Begriffsbestimmung auf eine sehr wichtige Eigenschaft des Schönen hin, deren Bedeutung erst recht einleuchten wird, wenn wir sie eingehender, als bisher in den Lehrbüchern der Ästhetik zu geschehen pflegte, betrachtet haben werden. Zu dem Ende müssen wir zuvörderst den Begriff der Phantasie und ihre Wirksamkeit im Bereiche der Kunst ins Auge fassen. Das Wort Phantasie gilt im landläufigen Gebrauche meistens als gleichbedeutend mit Einbildungskraft; wissenschaftlich wird zwischen beiden oft so unterschieden, daß man unter Einbildungskraft überhaupt die Fähigkeit des Geistes versteht, von Gegenständen, auch ohne

Digitized by Google

gleichzeitige Wahrnehmung derselben durch die Sinne, Vorstellungen in sich, geistige Innenbilder zu erzeugen, während man bei dem Wort Phantasie insbesondere an das Vermögen des Geistes denkt, aus Vorstellungen und Vorstellungskomplexen in frei schaffender Thätigkeit neue einheitliche Vorstellungsgruppen zu bilden. Ich halte diese Unterscheidung aus Gründen, die sich aus Nachfolgendem von selbst ergeben werden, für unnötig. Fruchtbringender für die Ästhetik ist es, einesteils zwischen produktiver und reproduktiver Phantasie, andernteils zwischen aktiver und rezeptiver zu unterscheiden. Produktiv verhält sich die Phantasie, nicht wenn sie eine Vorstellung rein aus sich erzeugt — denn das thut sie nie, weil sie es nicht vermag — sondern so oft sie von außenher sinnlich Wahrgenommenen sich eine innere Vorstellung bildet, welche der Geist, auch wenn das Wahrgenommene nicht mehr auf die Sinne wirkt, als ein erworbenes Besitztum aufzubewahren fähig ist. Allein dieser Erwerb bleibt ihm nicht fortwährend klar bewußt, sondern versinkt großenteils (über der Aufnahme stets neuer Sinneseindrücke und dem dadurch veranlaßten Erzeugen und Aneignen stets neuer geistigen Gebilde) allmählich tiefer und tiefer in den dunkeln Hintergrund der Seele, teilweise so tief, daß er auf Lebenszeit in der Nacht des Unbewußtseins verborgen bleibt. Dergleichen tief gesunkene Phantasiegebilde nennt man vergessen. Sehr viele geistige Gebilde werden jedoch im weitern Verlauf des Lebens entweder ohne unser Zuthun durch ähnliche und verwandte Vorstellungen, welche die Phantasie durch zufällige Sinneseindrücke zu schaffen veranlaßt wird, aus kürzerm oder längerm Schlaf wieder aufgeweckt und gehen dann zugleich bei ihrem Erwachen Verbindungen mit den oben entstandenen neuen Phantasiegebilden ein, oder sie werden auch durch unser absichtliches Bemühen aus dem Dunkel ins Licht des hellen Bewußtseins zurückgeführt. Beides, sowohl das absichtliche Wiederaufwecken, wie das ohne unser Zuthun erfolgende Wiedererwachen des Schlummernden, bezeichnen wir durch Erinnerung, während man speziell die absichtliche Bemühung, sich des Vergessenen zu erinnern, auch sich auf etwas besinnen nennt,

Digitized by Google

und das Gelingen dieser Bemühung durch sich entsinnen ausdrückt; wie beispielsweise in dem Satze: „Lange besann ich mich, wo ich diesen Vers einmal gelesen hätte; endlich entsann ich mich, daß er in Goethes Tasso stehe.“ Auch das völlig Vergessene, dessen man sich mit aller Geistesanstrengung nicht mehr entsinnt, ist darum doch nicht immer der Seele ganz abhanden gekommen und ohne Einfluß auf unser gegenwärtiges geistiges und gemütliches Besitztum geblieben; es hat meistens auf später gebildete Vorstellungen eingewirkt und sich mit diesen zu neuen Vorstellungskomplexen verflochten; nur ist man oft nicht mehr imstande, die ältern Elemente aus solchen Verbindungen auszusondern. Durch pathologische Zustände, welche die Phantasie ungewöhnlich stark affizieren, kann ein alter geistiger Erwerb, von dessen ehemaliger Aneignung man nicht die entfernteste Ahnung mehr hat, auf Augenblicke wieder in helles Bewußtsein auftauchen*). Reproduktiv verhält sich nun die

*) Ein merkwürdiges Beispiel hiervon teilte mir vor Jahren ein durchaus glaubwürdiger Mann (der allzufrüh gestorbene Divisionsprediger Monjé, Verfasser einer trefflichen Übersetzung des Odyssee) mit. Zu einem am Nervenfieber erkrankten Landmanne gerufen, der einst in den Knabenjahren auf der Schule ihres gemeinsamen Geburtsdorfes neben ihm auf der Schulbank gesessen, traf er den Kranken im Delirium und für jeden tröstlichen Zuspruch unempfänglich. Monjé wollte sich eben wieder entfernen, als der Patient ein halbes Dutzend griechischer Verse aus der Odyssee zu recitieren begann. Des Zuhörers Erstaunen war groß, weil er wußte, daß sein ehemaliger Schulkamerad mit der Elementarschule seine Studien ganz abgeschlossen hatte. Er besuchte den glücklich Genesenen abermals und fragte ihn sofort: „Hast Du dich je mit dem Griechischen beschäftigt?“ — „Wie kommst Du zu der närrischen Frage?“ erwiderte der Bauer. — „Weil Du auf dem Krankenbett Griechisch gesprochen hast.“ — „Was hab' ich denn da gesagt?“ — Als ihm nun Monjé die hergesagten Verse wiederholte, ward er stutzig, bat um mehrmaliges Wiederholen, versank dann in langes und tiefes Nachsinnen und rief plötzlich aus: „Ha! da hab' ich's! Du weißt, der Oberlehrer Fr. . ., unser Schulkamerad, lernte später Latein und Griechisch. Jeden Samstag kam er vom nahen Gymnasium nach Hause, wo ich dann gewöhnlich bei seiner Vorbereitung für den Montagsunterricht zugegen war. Eines Tages hatte er griechische Verse auswendig zu lernen. Als er sah, daß mir die kuriosen Klänge Spaß machten, ruhte er nicht, bis ich ihm eine Anzahl Verse klar und richtig

Digitized by Google

Phantasie, wenn sie früher von ihr geschaffene Gebilde, die sich mittlerweilen verdunkelt haben, wieder ans Licht des Bewußtseins hervorzieht. — Der Unterschied zwischen *aktiver* und *rezeptiver* (aufnehmender) Phantasie ist mit dem zwischen produktiver und reproduktiver verwandt, aber nicht identisch. Aktive und rezeptive Einbildungskraft kommen vorzugsweise in Betracht, wenn man das Verhalten der Phantasie beim *Schaffen* und beim *Genießen* von Kunstwerken untersucht und vergleicht. Aktive Phantasie schreibt man dem selbständig produzierenden Künstler, rezeptive dem empfänglichen Beschauer des Kunstwerkes zu. Es ist jedoch ein Irrtum, wenn man sich die Phantasie des Künstlers als ausschließlich schaffend und die des Beschauers als lediglich aufnehmend denkt; und nicht minder irrig ist es, die Einbildungskraft des Künstlers beim Schaffen eine durchaus frei spielende und die des Beschauers beim Genießen eine durchaus gebundene zu nennen. Am allerwenigsten läßt sich beides vom Schaffen und Genießen *poetischer* Kunstwerke behaupten. Es ist schon früher (§ 21) einmal darauf hingewiesen worden, daß die dem Anscheine nach rein produktive Künstlerthätigkeit in der That zu einem großen Teile reproduzierender Art sei. Wohl schwebt dem Künstler bei seinem Schaffen ein Idealbild vor, aber dieses ist weder dem Stoff noch der Form nach ausschließlich sein Werk, auch nicht „übernatürlicher Art", d. h. nicht (wie Gottschall lehrt und Schiller singt) als eine Schickung, eine Gunst von oben, als göttliche Eingebung über ihn gekommen, und ebenso wenig vorirdischen, „vorgeburtlichen" Ursprungs (wie die schon von Aristoteles geleugneten Platonischen Ideen), sondern aus Elementen zusammengesetzt, die der Künstlerseele während ihres Erdendaseins durch die Kanäle der Sinnesorgane zugeflossen sind und sich in ihr als ein geistiger Schatz angesammelt haben. Produzierende und reproduzierende Phantasie greifen also in der Künstlerthätigkeit

wie ein Papagei nachplapperte. Seitdem hab' ich sie längst ganz vergessen und begreife nicht, wie ich sie im Fieber habe hersagen können. Jetzt bin ich dazu nicht mehr imstande, wenn Du sie mir auch zwanzig mal vorsagst."

Digitized by Google

ineinander. Des waren sich auch von jeher die einsichtsvollsten Künstler klar bewußt. Als Raphael gefragt wurde, wie in ihm die idealisch schöne Gestalt der sixtinischen Madonna aufgegangen sei, gestand er, das Edelste von weiblich Schönem, was ihm zu Gesicht gekommen, in diesem Bilde vereinigt und verschmolzen zu haben; und ein ähnliches Bekenntnis legte Goethe inbetreff der Entstehung von Charakterbildern seiner Dramen ab. Andererseits geht beim Anschauen und Aufnehmen eines Kunstwerkes, zumal eines poetischen, in dem Genießenden der rezeptiven Phantasiethätigkeit eine aktive und produktive stets zur Seite. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur einmal, was beim Lesen oder Anhören eines Gedichtes in uns vorgeht, aufmerksam zu beobachten. Eigentlich besteht da, was wir rezipieren, nur aus Schriftzeichen und gesprochenen Laute. Sorgt der Dichter seinerseits, daß die unser Ohr treffenden Laute es angenehm berühren und in wohlgefälligem Rhythmus sich bewegen, so wissen wir ihm Dank dafür; aber es ist ihm und uns um viel Wichtigeres zu thun. An die überlieferten artikulierten Laute sollen wir Begriffe anknüpfen, die abstrakten Begriffe in anschauliche Vorstellungen, in Vorstellungskomplexe und Phantasiegebilde umsetzen; es sollen sich Gefühle daran schließen; wir sollen an den Freuden und Leiden, dem Streben und Widerstreben, den Wünschen und Verabscheuungen imaginierter Personen innigen Anteil nehmen — das alles und noch vieles andere erwartet und verlangt der Dichter von uns, den Lesern oder Hörern. Es wird später gezeigt werden, daß der Dichter, wenn er eine Gestalt malen will, sich damit begnügt, einen prägnanten Teil derselben, einen „produktiven Zug“ in unserer Einbildung hervorzurufen, die Ausbildung der ganzen Gestalt aber *unserer* Phantasie überläßt. Und so wird sich noch an manchen später zu erörternden speziellen Kunstregeln zeigen, wie groß der Anteil an dem Auf- und Ausbau eines poetischen Werkes ist, welcher der Phantasie des Aufnehmenden zufällt. Freier, ungebundener, als die rezeptive Thätigkeit des Genießenden, ist allerdings die aktive des Künstlers in *einer* Beziehung, insofern nämlich jene von dieser angeregt und nach bestimmten Richtungen hin gelenkt

Digitized by Google

wird; allein die Bande, woran der Künstler den Aufnehmenden leitet, lassen diesem einen weiten Spielraum zu selbständiger freier Bewegung, und die anregende Wirkung, die er ausübt, besteht aber großenteils in der Weckung und im Wacherhalten der produktiven Kraft des Genießenden. Von allen Künstlern aber rechnet der Dichter am meisten auf die freie Mitthätigkeit des Aufnehmenden und muß dieses thun infolge der eigentümlichen Natur der Kunstmittel, worüber er verfügt. Das wird uns sofort klar, wenn wir beispielsweise zur Vergleichung die produktive Wirksamkeit des Malers und den Beitrag zum Eindruck seines Bildes, den der Beschauer desselben liefern muß, betrachten. Der Maler rückt dem äußern Auge des Aufnehmenden eine im einzelnen bestimmte Gestalt vor; der Dichter gibt dem innern Auge nur den Anreiz zur selbstthätigen Erzeugung einer Gestalt. Der Maler wirkt auf den Beschauer seines Gemäldes bis in alle Teile bestimmend und beherrschend, der Dichter auf seinen Hörer oder Leser nur allgemein anregend und nur einzelne Richt- und Anhaltspunkte für dessen selbständiges Schaffen bietend. Daß auch dem Maler der Beschauer seines Kunstwerkes in vielfacher Art zur Hülfe kommen muß, wenn dasselbe seine volle Wirksamkeit entfalten soll, wird nicht in Abrede gestellt, braucht aber hier, wo es um die Poetik zu thun ist, nicht eingehend nachgewiesen zu werden.

§ 34. Um die Tragweite des Einflusses der Phantasie auf die Rezeption nicht minder als auf die Produktion von Kunstwerken überhaupt, und besonders von dichterischen, gebührend zu würdigen, und zugleich um die auf der Einbildungskraft beruhenden Regeln und Gesetze leichter zu verstehen, haben wir die Phantasiethätigkeit noch von ein paar Seiten schärfer ins Auge zu fassen. Zwei seelische Vorgänge, die Ideenassociation und die sogenannte Apperception, die beide sich miteinander und mit dem gesamten Geistesleben vielfach verflechten, spielen auch in der poetischen Kunst eine hervorragende Rolle. Der Ideenassociation d. h. der unwillkürlichen Verknüpfung seelischer Gebilde im Bewußtsein und den Gesetzen dieser Verknüpfung haben schon längst englische und französische

Digitized by Google

Philosophen, besonders Locke, Hume und Condillac, eifrig nachgeforscht, worauf später in Deutschland von Herbart, Beneke, Lotze u. a. jene Forschungen tiefer begründet wurden. Das Wort Ideenassociation betreffend ist nicht unbeachtet zu lassen, daß man darunter nicht bloß sich miteinander verknüpfende Denkgebilde, wie Begriffe, Urteile, Schlüsse, sondern auch anderweitige Seelenprodukte mannigfacher Art, Phantasiegebilde, Gefühls- und Affektgebilde, Stimmungen, Anstrebungs- und Verabscheuungsgebilde zu verstehen hat, die sich alle wechselseitig aus dem Dunkel der Unbewußtheit, in das sie versunken sind, ans Licht des Bewußtseins emporheben können. Die Zahl der aus ihrer Verknüpfung möglicherweise enstehenden Kombinationen, Variationen und Permutationen ist so groß, daß dadurch eine erschöpfende Aufstellung der sie betreffenden Gesetze ganz ungemein erschwert wird. Man hat solcher Gesetze eine lange Reihe angegeben, z. B. „Ähnliches wird durch Ähnliches ins Bewußtsein gerufen; ebenso lockt Kontrastierendes einander wechselseitig hervor; von zwei Objekten, die sich uns oft miteinander räumlich verbunden dargestellt haben, erinnert das eine an das andere; der Teil weckt die Vorstellung des Ganzen, wozu er gehört, das Ding der daran haftenden Eigenschaft; von Erscheinungen, die regelmäßig oder auch nur oft aufeinander folgen, ruft die vorhergehende die nachfolgende ins Gedächtnis zurück; Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck wecken sich gegenseitig. Man hat gegen diese Sätze und andere der Art eingewendet, daß sie keinen Anspruch auf den Namen Naturgesetze haben, weil was ein Naturgesetz ausspricht, unter gegebenen Bedingungen notwendig und unausbleiblich erfolge; das sei bei ihnen aber nicht der Fall. Wenn das Ähnliche stets alles Ähnliche, ein Objekt stets die mit ihm kontrastierenden, das Gleichzeitige stets das Gleichzeitige u. s. w. hervorriefe, so würde eine verderbliche Störung der Geistesfunktionen, eine heillose Verwirrung in den menschlichen Köpfen und Gemütern entstehen. Zudem sei eine Reduzierung so vieler Gesetze auf ein Grundgesetz wünschenswert, ja für eine volle theoretische Erkenntnis sowohl als für die praktische Verwertung unerläßlich. Ein solches Gesetz nun, das alle an-

Digitized by Google

dern umfasse, hat allerdings der um die Psychologie hochverdiente Philosoph Beneke in dem Satze zu geben vermeint: „Die Erregung (Hervorrufung aus dem Unbewußtsein) der Vorstellungen erfolgt durch Übertragung der beweglichen Elemente, und geht von einem Seelengebilde zunächst auf dasjenige über, welches mit jenem durch die zahlreichsten und stärksten Verknüpfungsspuren verbunden ist." Um den Sinn dieses Satzes den mit Benekes Philosophie unbekannten Lesern klar zu machen, würde es einer eingehenden Erörterung bedürfen, was er unter „beweglichen Elementen" oder „Verknüpfungsspuren" versteht, und immerhin noch fraglich bleiben, ob sich der Leser von dem Vorhandensein solcher Gebilde in der Seele überzeugen möchte. Wäre das aber auch der Fall, so würde schließlich damit für die Poetik wenig gewonnen sein. Diese bedarf durchaus ganz spezieller Regeln und Kunstgesetze sowohl für die künstlerische Praxis als für die Beurteilung der jedesmal vorliegenden Kunstleistungen. Den Weg, auf dem solche Regeln sich auffinden lassen, habe ich oben (in § 25) angegeben. Ich werde in § 36 eine Anzahl auf jenem Wege gefundener Gesetze aufführen und weiterhin (im nächsten Kapitel) an Beispielen aus Dichterwerken zu erläutern und zu begründen suchen.

§ 35. Die im vorigen Paragraphen erwähnte Apperception, ein psychischer Prozeß, der zuerst von Herbart erörtert, später von Steinthal, Siebeck u. a. genauer untersucht worden ist, hängt mit der Ideenassociation innigst zusammen. Um uns das Verständnis dieses seelischen Vorganges zu erleichtern, ist es ratsam, zuvor der Erfahrungsseele folgende feststehende Thatsachen zu entlehnen: a) Wir vermögen nicht, zwei oder gar mehrere Vorstellungen gleichzeitig zu bilden und in voller Klarheit im Bewußtsein zu haben. Das ist durch Astronomen bei der Beobachtung von Sterndurchgängen, welche nach dem Schlage eines Metronoms bestimmt werden sollten, konstatiert worden. Es fand sich da immer eine zwar kleine, aber doch bestimmbare Differenz zwischen der theoretisch berechneten und der bei der Beobachtung sich ergebenden Durchgangszeit, und diese Differenz erklärt sich daraus, daß die

Digitized by Google

Gesichtsvorstellung beim Durchgange und die Gehörvorstellung beim Metronomschlag nicht in demselben Moment, sondern nur rasch nacheinander gebildet werden. — b) Wohl aber sind wir imstande, zwei oder mehrere gleichzeitige Empfindungen zu einer Vorstellung zu vereinigen. Das ergibt sich schon daraus, daß von den zwei Augen des Menschen jedes eine Empfindung vermittelt, diese beiden Empfindungen aber zu einer einzigen Vorstellung verschmelzen. — c) Es können sich nicht bloß mehrere Empfindungen zu einer Vorstellung, sondern auch mehrere Vorstellungen zu einem einheitlichen Vorstellungskomplex verbinden; und zwar geschieht dies durch Reproduktion (Wiederaufwecken eingeschlummerter Vorstellungen) und Association (Verknüpfung neu entstandener mit jenen). In einem solchen Vorstellungskomplex stellen sich die Glieder (Einzelvorstellungen) entweder räumlich nebeneinander zu Gruppen associiert als Gruppenkomplexe, oder zeitlich nacheinander zu Reihen verbunden als Reihenkomplexe dar. — d) Die gebildeten Vorstellungskomplexe sinken nach ihrem Entstehen ins Unbewußte, können aber durch Erinnerung reproduziert werden; und zwar erfolgt dann die Reproduktion der Gruppenkomplexe simultan (mit gleichzeitigem Auftauchen aller Glieder), die Reproduktion der Reihenkomplexe successiv (so daß die Glieder nacheinander gemäß der Ordnung ihrer Zusammenfügung auftauchen). Begreiflicherweise treten bei der Wiederaufweckung eines ehemals gebildeten Gruppenkomplexes die Glieder desselben nur dunkel ins Bewußtsein, weil wir ja (vgl. oben a) zweier oder mehrerer Vorstellungen nicht gleichzeitig klar bewußt sein können; dagegen werden — was wir uns für die Begründung unten (in § 40 bis 43) zu besprechender Kunstmittel merken wollen — bei der Reproduktion eines Reihenkomplexes die nacheinander hervortretenden einzelnen Glieder alle der vollsten Helligkeit teilhaftig. — e) Bekanntlich lassen sich die Vorstellungskomplexe (nicht bloß die Reihen-, auch die Gruppenkomplexe) bei ihrer Aufweckung wieder in die Elemente, woraus sie gebildet sind, zerlegen. — f) Der Anlaß zur Wiederaufweckung eines ehemals gebildeten, in das Unbe-

Digitized by Google

wußtsein gesunkenen Vorstellungskomplexes entspringt in der Regel aus der Bildung eines neuen, welcher mit dem alten in einem oder mehrern Elementen übereinstimmt. — Diese sechs durch die Erfahrungsseelenlehre festgestellten Thatsachen reichen aus, um sich den Verlauf der Apperception, eines für die Entwickelung und Bereicherung unsers Geisteslebens hochwichtigen psychischen Prozesses, klar zu machen. Die Definition der Apperception läßt sich am leichtesten an die Darstellung ihres Hergangs in einem einzelnen Falle anknüpfen. Gesetzt ein Kind, das bisher verschiedene Bäume, aber nur Laubbäume, gesehen und sich daraus den Vorstellungskomplex Baum gebildet hat, erblicke nunmehr zum ersten Mal eine Tanne. Was wird in seinem Geiste vorgehen? Beim Anblick der neuen Erscheinung wird trotz der im ersten Moment befremdenden und die Geistesthätigkeit hemmenden Wahrnehmung der Nadeln (statt des Laubes) der Vorstellungskomplex Baum in ihm erwachen (vgl. oben f), und das Kind sich gedrungen fühlen, die Vorstellung der Tanne in jenen Komplex hinzu aufzunehmen (adpercipere), und diesen psychischen Akt bezeichnet man durch appercipieren. Die Apperception würde unterbleiben, wenn der Tanne nicht mit den dem Kinde bisher bekannt gewordenen Bäume mehrere Merkmale (Stamm, Zweige u. s. w.) gemeinsam eigen wären, und für das Kind würde dann die Tanne einstweilen als etwas Isoliertes, Fremdes, die Geistesentwickelung vorderhand nicht Förderndes stehen bleiben, von dem es nicht wüßte, wohin es gehörte. Gelegentlich sei hier bemerkt, daß man in Fällen, wie der vorliegende, den wiederaufgeweckten Vorstellungskomplex (Baum) als den appercipierenden (anziehenden, aufnehmenden und aneignenden) Komplex, den eben erst gebildeten Vorstellungskomplex (Tanne) dagegen als den appercipierten (aufgenommenen und angeeigneten) zu bezeichnen pflegt; auch wird der erstere wohl das aktive Moment, der zweite das passive Moment des Apperceptionsprocesses genannt. Welchen Einfluß hat nun die Apperception auf den appercipierenden und welchen auf den appercipierten Vorstellungskomplex? Der appercipierende erfährt eine Bereicherung

Digitized by Google

und zugleich eine Gliederung, — eine Bereicherung, insofern neben dem Merkmal Laub noch ein stellvertretendes Merkmal (Nadeln) eingefügt wird, — eine Gliederung, insofern das Kind veranlaßt wird, zwei neue Komplexe (Laubbaum, Nadelbaum) zu bilden und diese dem Komplex Baum ein- und unterzuordnen. Der appercipierte Vorstellungskomplex ist durch die Apperception aus seiner Isoliertheit befreit und in einen weiterer Fortbildung fähigen Gedankenkreis aufgenommen. Das Kind hat seinerseits den Gewinn, daß es nunmehr weiß, wohin es die neue Erscheinung zu setzen hat. Es könnte freilich nach dem Gesagten manchem vorkommen, als ob der Apperceptionsprozeß nichts mit dem Ästhetischen zu thun habe und nur da, wo es sich um Förderung theoretischer Erkenntnis handelt, seine Wirksamkeit entfalte. Diese Ansicht wäre irrig. Es ist schon in § 4 darauf hingewiesen worden, daß die Entstehung der mannigfaltigen Seelengebilde, der Anschauungen, Begriffe, Vorstellungen, der Begriffs- und Vorstellungskomplexe stets von Gefühlen begleitet ist, d. h. daß wir nicht bloß der von außen und innen empfangenen Einwirkungen und der daraus entstandenen Seelengebilde, sondern auch ihrer entweder förderlichen oder hemmenden, freundlichen oder feindlichen Stellung zu unserm Ich inne werden. Diese Gefühle haften den Einzelvorstellungen und den Vorstellungskomplexen an, sinken mit ihnen ins Unbewußte, tauchen aber auch mit ihnen wieder zum Bewußtsein auf, gehen mit in den Apperceptionsprozeß ein und können sogar in den appercipierenden Komplexen das eigentlich aktive Moment werden. Jede besondere Art, die Welt und das Leben anzuschauen, ist durch eine besondere Art der Apperception bedingt, und zwar von dem appercierenden Vorstellungskomplex abhängig. Hat die Seele sich einen Vorstellungskomplex als langjähriges Besitztum fest angeeignet, und wird nun dieser Komplex mitsamt seinem adhärierenden Gefühlsinhalte sehr oft zum Appercipieren aufgeregt, so gewinnt er dadurch in doppelter Hinsicht eine erhöhte Gewalt und Wichtigkeit im Seelenleben. Denn einerseits wächst durch die häufige Aufregung seine Reizbarkeit und Aktionsbereitschaft, und er weilt

Digitized by Google

fortwährend nahe der Schwelle des Bewußtwerdens; anderseits wird er dadurch, daß er oft neue und verschiedenartige Vorstellungskreise appercipiert, bereichert und mannigfacher gegliedert, verknüpft sich nach und nach durch unzählige Fäden mit andern Vorstellungskomplexen und wird schließlich eine herrschende Macht im Geistesleben. Auf solche Weise bildet sich in dem einen Menschen eine religiöse, in dem andern eine wissenschaftliche, im dritten eine aufs Praktische gerichtete, im vierten eine sittliche Welt- und Lebensanschauung, je nachdem in dem dominierenden Vorstellungskomplex entweder das religiöse Gefühl oder wissenschaftlicher Forschungseifer, oder praktisches Interesse, oder das auf allgemeines Menschenglück gerichtete Streben das vorherrschende und wirksamste Element bildet. Was in der ästhetischen Lebensanschauung das charakteristische, sie von jeder andern unterscheidende Element sei, haben wir schon in § 20 angedeutet. Es entspringt aus der Fähigkeit des ästhetisch gestimmten Menschen, den Schein für das Sein zu nehmen, und diese wurzelt in dem jedem Menschen angeborenen, wenn auch nicht in jedem entwickelten Vermögen und Triebe, sich mit der menschlichen Gattung zu identifizieren und sich in deren Interessen, unter Hintansetzung der selbstischen, zu vertiefen.

§ 36. Man hat die Phantasie eine Kopistin der Außenwelt, eine Porträtmalerin, eine Ab- und Nachbildnerin derselben für die Innenwelt, eine wunderbare Künstlerin genannt, die, was das äußere Gesichts- und Gehörorgan aufgefaßt, für das innere Auge und den innern Gehörsinn nachbilde. Wir wissen, daß diese Behauptung zu modifizieren ist. Die Gebilde, welche die Phantasie auf Anregung von Sinneseindrücken innerlich schafft, sind nicht eigentlich Abbilder der wahrgenommenen Gegenstände; sie unterscheiden sich ja von diesen schon wesentlich in ihren Elementen. Die grüne Wiese, der blaue Himmel, der goldene Mond haben nichts von der Farbenschönheit, womit sie uns erfreuen; die angeschlagene Harfensaite hat nichts von dem Wohlklange, der uns entzückt; von der Wiese, dem Himmel, dem Monde gehen nur vibrierende Ätherwellen dem Auge, von

Digitized by Google

der Harfensaite nur oscillierende Luftwellen dem Ohre zu. Unsere Sinneswerke setzen im Dienst der Phantasie diese Luft- und Ätherschwingungen in Töne und Farben um, und wenn unsere Einbildungskraft aus den Sinneseindrücken Vorstellungen und Vorstellungskomplexe schafft, so gehen in dieselben nicht jene Vibrationen, sondern die Töne und Farben als elementare Bestandteile ein. Nennt man also die Phantasie eine Kopistin des wirklich Seienden, so ist das keineswegs im strengen Sinne des Wortes, sondern allenfalls in übertragener Redeweise zu nehmen. Die Phantasie ist mehr als eine kopierende Malerin, sie ist Schöpferin einer Welt eigenartiger Gebilde, wie sie der Geist bedarf. Sie ist aber auch noch in anderer Beziehung mehr; sie ist Aufbewahrerin und Hüterin der von ihr geschaffenen Innenwelt, ist Wiedererweckerin ihrer Geschöpfe, wenn sie eingeschlummert sind, und verknüpft die wieder aufgeweckten durch tausend und aber tausend Fäden mit den fort und fort neu entstehenden. Kein Wunder, daß Goethe in dem Gedicht „Meine Göttin" ihr vor allen Unsterblichen den höchsten Preis zuerkennt:

Ihr, der ewig beweglichen, immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis, seinem Schoßkinde ...

Freilich fügt er hinzu, ihr habe der Vater alle Launen zugestanden, die er sonst sich selbst vorbehalte, und habe seine Freude an der tausendfarbigen, wie Mondesblicke wechselnden Theorie. Das klingt fast, als sei sie für eine sinn- und gesetzlos spielende Gauklerin zu halten. Allein wie frei und planlos sie auch zu schalten und walten scheint, so ist ihre Wirksamkeit doch an eben so feste Gesetze, wie die jeder Naturkraft gebunden. Nur sind, weil ihr Wirkungskreis so groß ist, diese Gesetze ungemein zahlreich und schwer zu erschöpfen, finden sich auch weder in den Lehrbüchern der Psychologie noch in denen der Ästhetik in wünschenswerter Vollständigkeit. Die Lücken hier ausfüllen zu wollen, kann mir nicht einfallen; wohl aber gedenke ich, die für die Poetik wichtigern Gesetze, denen die Phantasie in ihrer Thätigkeit folgt, soweit ich sie auf dem in § 25 angegebenen Wege ermittelt habe, zunächst anzuführen und in dem folgenden Kapitel eingehender zu besprechen. —

Digitized by Google

Diese sind: a) Die Einbildungskraft ruft nicht alle früher gebildeten Vorstellungen und Verstellungskomplexe mit gleicher Leichtigkeit ins Bewußtsein zurück. — b) Sie *reproduziert* Vorstellungen um so leichter, je leichter sie dieselben ursprünglich *produziert* hat, also am leichtesten die *ganz einfachen*, gar nicht zusammengesetzten, folglich auch nicht definierbaren, wie die Sinnesempfindungen blau, grün, gelb, süß, sauer, warm, kalt u. s. w., desgleichen Formen, in deren Umrissen sich ein leicht faßliches Gesetz ausspricht. Daher sagt Jean Paul mit Recht: „Blumen wachsen leicht in der Phantasie auf, weil sie nur aus wenigen Farben und Bogenlinien bestehen." — c) Die Einbildungskraft weckt eingeschlummerte Vorstellungen um so leichter wieder auf, je näher der Zeitpunkt liegt, in welchem sie dieselben *produziert*, oder zuletzt *reproduziert* hat. Wenn die Zwischenzeit kurz ist, so liegt die ins Unbewußte zurückgetretene Vorstellung — wie sich neuere Psychologen auszudrücken pflegen — noch nahe der Schwelle des Bewußtwerdens." — d) Ferner wird der Phantasie die Reproduktion von Vorstellungen um so leichter, *je öfter sie dieselben bereits vorher reproduziert hat*; denn je häufiger dies geschehen, desto stärker ist (nach § 35) die Erregbarkeit und Aktionsbereitschaft jener Vorstellungen geworden. — e) Vorstellungen tauchen um so leichter (auch nach langem Verweilen im Unbewußten) wieder auf, *je frischer und lebendiger die Phantasie zur Zeit ihres Entstehens*, je weniger sie damals schon mit Vorstellungen belastet und je anregungsbegieriger sie deshalb noch war. Daraus erklärt sich, warum Greise sich des in der Kindheit und frühen Jugendzeit Erlebten viel leichter und klarer, als des jüngst Erfahrenen, erinnern. — f) Es wurde schon in § 34 darauf hingewiesen, daß ein alter Vorstellungskomplex durch einen neuen um so leichter und wahrscheinlicher wieder aufgeweckt werde, *je mehr Elemente beide gemein haben*. Ähnliches weckt Ähnliches um so leichter und sicherer, je größer die Ähnlichkeit ist. — g) Wenn ein *Gruppenkomplex* aufgeweckt wird, so bleiben seine Glieder um so mehr im Halbdunkel, je größer ihre Anzahl ist; dagegen werden wir uns bei

Digitized by Google

der Aufweckung eines Reihenkomplexes eines jeden der successiv hervortretenden Glieder klar bewußt (vgl. § 35, d). — h) Aus dem Wesen des Apperceptionsprozesses folgt, daß, wenn ein oder mehrere bedeutsame Glieder eines früher gebildeten Vorstellungskomplexes in uns geweckt werden, dadurch der ganze Komplex in uns erwacht. — i) Ein Korollar dieses Satzes ist das bekannte Gesetz der Ideenassociation: „Der Teil weckt die Vorstellung des Ganzen auf" (§ 34). — k) Sehr bemerkenswert ist es, daß, wenn eine Vorstellung oder ein Glied eines Gruppenkomplexes aus irgend einer Ursache in besonderer Klarheit erwacht, dann diese Helligkeit sich nicht bloß über die Gruppe, sondern auch über die derselben benachbarten, räumlich mit ihr eng verknüpften Objekte verbreitet. — l) Ist es dem Dichter darum zu thun, in der fremden Phantasie klare Bilder hervorzurufen, so erreicht er diesen Zweck bei Gruppenkomplexen durch Konzentrierung der Phantasiethätigkeit auf einen engeren Raum, bei Reihenkomplexen durch Extension auf eine längere Zeit. — m) Daraus folgt erstens für Gruppenkomplexe, daß sie durch Begrenzung mittelst eines ein- und abschließenden Rahmens, welcher der Zerstreuung und Zersplitterung der Phantasiethätigkeit wehrt, an Helligkeit gewinnen; zweitens für Reihenkomplexe, daß ihre Klarheit durch langsameres Hervortreten ihrer Glieder erhöht wird, weil dabei die Phantasie jedem Teil mehr Thätigkeit zuwenden kann. — n) Aus Vorhergehendem erklärt sich ferner, warum die Einbildungskraft leichter und klarer das Werdende, als das Gewordene, das sich erst Bildende, als das schon Fertige sich vorzustellen vermag. Es werden ja (wie schon § 35 d gesagt) die nacheinander hervortretenden Glieder eines Vorstellungskomplexes (Reihenkomplexes) alle von dem vollen Lichte des Bewußtseins bestrahlt. — o) Daher auch die von Lessing aufgestellte (aber ungenügend begründete) Kunstregel: Der Dichter lasse die Teile eines zu schildernden Ganzen durch Handlung entstehen. — p) Wo dies nicht angeht, kann sich der Dichter des Lessingschen Kunstmittels in etwas

Digitized by Google

veränderter Art bedienen, indem er nämlich die Teile des zu malenden Gegenstandes nacheinander erscheinen (statt durch Handlung entstehen) läßt. Näheres über die Art und Weise, wie hierbei die Dichter verfahren, im folgenden Kapitel. — q) Ein anderer Rat, den Lessing dem beschreibenden Dichter gegeben, lautet: „Stelle den zu schildernden Gegenstand nicht ruhend und unthätig, sondern in Bewegung und Handlung dar." Es wird sich uns im nächsten Kapitel zeigen, daß Lessing diese Kunstregel unbefriedigend motiviert hat, daß sie auch einer Einschränkung bedarf, und für gewisse Fälle sogar das gerade Entgegengesetzte als wirkungsreicher zu empfehlen ist. — r) Wenn der beschreibende Dichter, besonders der poetische Landschaftsmaler, die fremde Phantasie zur Hervorrufung gewisser Vorstellungen bestimmen will, so gelingt ihm dies oft durch einen logischen Schluß oder eine kurze Schlußleiter, also durch Anregung der Verstandesthätigkeit. Wie befremdend dies bei dem heterogenen Charakter der spielenden Phantasie und des ernsten Verstandes sein mag, so bestimmt wird es sich doch im nächsten Kapitel als psychologische Thatsache an Beispielen nachweisen lassen. Die poetischen Landschaftsmaler bedienen sich dieses Kunstmittels besonders da gern, wo Ruhe und Einsamkeit darzustellen sind. — s) Weniger seltsam wird man es finden, daß der Dichter, um die Phantasie seines Lesers oder Hörers zu stärkerer Thätigkeit zu reizen, die Erregung von Gefühlen und Affekten (Liebe, Bewunderung, Erstaunen, Furcht, Hoffnung, Neugierde u. s. w.) zu Hülfe zieht. Der Einfluß, den Gefühle und Stimmungen auf die Einbildungskraft haben, ist ja einem jeden, der auf sein Seelenleben achtet, aus eigener Erfahrung bekannt. Aus diesem Einfluß erklärt sich, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, die Wirksamkeit mehrerer von den Dichtern oft und mit Vorliebe benutzter Kunstmittel. — Schließlich führe ich noch zwei nahe miteinander verwandte, für die Dichtkunst wichtige poetische Gesetze an: t) Unter denselben Bedingungen, unter denen sich ein Gegenstand der Außenwelt den leiblichen Sinnesorganen (Auge, Ohr u. s. w.) klarer und fester einprägt, unter eben

Digitized by Google

denselben drückt sich die Vorstellung des Gegenstandes dem innern, geistigen Gesamtsinnesorgan, d. h. der Phantasie, heller und bestimmter ein. Ein einzelnes Beispiel möge zur Erläuterung des hier Gesagten dienen: einen hell (nur nicht blendend grell) beleuchteten Gegenstand faßt bekanntlich das äußere Auge deutlicher und kräftiger auf, als einen im Zwielicht befindlichen. Wird nun das Geistesauge, d. h. diejenige Seite der Phantasie, welche ein inneres Analogon des leiblichen Gesichtsorganes ist, durch den Dichter bestimmt, jenen Gegenstand sich als stark beleuchtet vorzustellen, so heißt das nichts anderes als: die Einbildungskraft wird gereizt, der Vorstellung einen höheren Grad von Klarheit und Deutlichkeit zu geben. — u) Diesen Hang der Phantasie, den für die Außenwelt gesetzten Bedingungen die Gebilde ihrer Innenwelt auch dem Grade der Helligkeit noch anzupassen, benutzt der Dichter auch oft zu einer stufenförmigen Erhöhung und Steigerung ihrer Thätigkeit — ein Kunstmittel, das wir später (in § 47) unter der Bezeichnung Gradation näher betrachten werden. — — Mancher Leser wird vielleicht bei mehrern der hier aufgestellten zwanzig Thesen gedacht haben, daß sie eben so wenig als die in § 34 angeführten Arten der Ideenassociation für echte Gesetze gelten können, schon deshalb nicht, weil sie in vielen Fällen nicht die ihnen zugesprochene Kraft bewähren. Darauf ist zu erwidern, daß auch allgemein anerkannte Naturgesetze nicht immer ihre Wirksamkeit äußern, ohne darum den Anspruch auf den Namen Gesetze zu verlieren; ihre Wirksamkeit kommt nämlich dann nicht zur Erscheinung, wenn sie durch kollidierende Kräfte paralisiert werden. Das geschieht nun auch sehr oft bei den in den obigen Thesen ausgesprochenen Gesetzen. Hier als Beispiel nur ein Fall: Wenn durch einen neugebildeten Komplex mehrere eingeschlummerte Komplexe, wie das oft vorkommt, angeregt und der Schwelle des Wiederbewußtwerdens näher gerückt werden, von denen der eine den Vorteil hat, ganz einfacher Art zu sein (vgl. oben b), ein anderer den Vorteil, vor kurzem produziert oder reproduziert worden zu sein (vgl. oben c), ein dritter den Vorteil, durch öftere

Digitized by Google

Reproduktion größere Erregbarkeit gewonnen zu haben (vgl. oben d) u. s. w.; und wenn nun diese verschiedenen Komplexe sämtlich als Konkurrenten sich zur Apperception herandrängen: so wird doch immer nur einer zur Apperception gelangen. Darf man nun darum den Gesetzen, die sich auf die übrigen, der Apperception unteilhaftig gebliebenen beziehen, Allgemeingültigkeit absprechen? Das wäre gerade so gehandelt, als wenn der Physiker nicht mehr die Allgemeingültigkeit des Gravitationsgesetzes zugeben wollte, sobald er einen fallenden Stein durch ein entgegentretendes unüberwindliches Hemmnis an weiterer Annäherung zum Attraktionscentrum verhindert sähe. — Andere werden vielleicht die obigen Thesen zu nackt und beweislos hingestellt, zu wenig auf feststehende Resultate der empirischen Psychologie zurückgeführt finden. Diesen möge zur Beruhigung gereichen, daß in einer langen Reihe zunächst folgender Paragraphen jene Sätze einzeln erörtert und mit Belägen, die aus anerkannten Dichterwerken geschöpft sind, illustriert werden sollen. Gerade von diesen Belägen verspreche ich mir, daß sie den Leser für die angezweifelten Thesen gewinnen werden. Denn wenn sich aus ihnen ergibt, daß der gewöhnlich instinktmäßig nach eingeborenen Regeln schaffende Dichter die in den obigen Thesen ausgesprochenen Gesetze, ohne es zu wissen und zu wollen, befolgt hat, so liegt darin eine nicht gering zu veranschlagende Beweiskraft.

— —

Drittes Kapitel.

Nähere Erörterung einzelner Kunstmittel.

§ 37. Im nächstvorigen Paragraphen wurde unter k) als ein Gesetz für die Phantasiethätigkeit angedeutet, daß wenn eine Vorstellung aus irgend einer Ursache (z. B. wegen der Leichtigkeit ihres Hervorrufens (vgl. § 36, a bis i) in besonderer Klarheit erwacht, dann diese Helligkeit sich

Digitized by Google

über die benachbarten, mit ihr räumlich zusammenhängenden Vorstellungen verbreitet. Daraus ergibt sich für die Poesie folgende Kunstregel: Um einen schwer vorzustellenden Gegenstand vor das innere Auge zu rufen, bringe der Dichter einen damit in der Vorstellung räumlich verknüpften, leicht zu erzeugenden vor die Phantasie; so wird sich des letztern größere Klarheit über den schwer vorzustellenden ausbreiten. Dieses Mittel wird von den Dichtern besonders häufig zur Erhellung der Menschengestalt angewandt, deren Vorstellung, so oft sie auch reproduziert wird, doch immerhin ihrer Kompliziertheit wegen eine schwere Aufgabe für die Einbildungskraft bleibt. So wird durch den Hirtenstab der darauf sich stützende Schäfer, durch das gehobene perlende Weinglas die Rechte des frohen Zechers, durch die Tasten des Klaviers, durch die Saiten der Guitarre die darüber schwebende Hand der Spielerin unserm Geistesauge lebhafter eingeprägt; ein blitzender Ring erhellt den Finger, die goldene Kette den schneeigen Hals einer Schönen, der glänzende Helm den Kopf des Heroen, der ausgemalte Sessel den darauf Sitzenden. Wenn es bei Goethe heißt:

Da droben auf jenem Berge, An meinem Stabe gebogen,
Da steh' ich wohl hundertmal, Und schau hinab ins Thal ...

oder bei Uhland:

Was steht der nord'schen Fechter Schar
Hoch auf des Meeres Bord?
Was will in seinem grauen Haar
Der blinde König dort?
Er ruft in wildem Harme
Auf seinen Stab gelehnt...

so fühlt man sogleich, daß hier (neben anderm später zu besprechenden) der leicht zu vergegenwärtigende Stab für die Vorstellung des Schäfers und des Königs unsrer Einbildungskraft zustatten kommt. Damit vergleiche man aus Goethes Hermann und Dorothea:

Fest betrachtet' er sie. Es war kein Scheinbild, sie war es
Selber. Den größern Krug und einen kleinern am Henkel
Tragend in jeglicher Hand, so schritt sie geschäftig ...

Digitized by Google

und aus Homer:

Jetzo begegnet' ihm Zeus blauäugige Tochter Athene,
Und wie ein jugendlich Mädchen, den Wasserkrug in den Händen,
Stand sie nahe vor ihm ... (Odyssee VI.)

Und der Herold führte daher den erfreuenden Sänger;
Und Pontonoos stellt' ihm den silbergebuckelten Sessel
Mitten im Kreise der Gäste, gelehnt an die ragende Säule,
Hängte darauf an den Nagel die hellerklingende Harfe
Über des Sängers Haupt und führt' ihm die Hand, sie zu finden.
Vor ihn stellte den Korb und die zierliche Tafel der Herold,
Auch den Becher des Weins, nach Herzenswunsche zu trinken.
(Od. IV.)

Wie ganz anders verfährt hier Homer, besonders in der zuletzt angeführten Stelle, als ein neuerer Dichter wahrscheinlich gethan hätte! Er schildert nicht die Körpergestalt des Sängers nach vielen einzelnen Zügen, sondern leicht vorzustellende Gegenstände, die sich mit dem Bilde desselben zu einem Gemälde vereinigen, während moderne Dichter, sogar solche, die man zu den Meistern ihrer Kunst zählen darf, nicht selten sich auf eine unfruchtbare Einzelschilderung des menschlichen Körpers einlassen. Wie schwach die Wirkung von derartigen Schilderungen ist, zeigt beispielsweise die mit Unrecht gepriesene Stelle in Arioſtos Rasendem Roland, wo er in sechs achtzeiligen Stanzen die bezaubernde Alcina vom Scheitel bis zum Fuße malt; keines Lesers Phantasie schafft sich dabei ein klares Bild. Noch weniger, wenn Wieland in seinem Oberon singt:

Es war in jedem Teil, was je die Phantasie
Der Alkonnenen und Lysippen
Sich als das Schönste dacht und ihren Bildern lieh;
Es war Helenens Brust und Atalantens Knie
Und Ledas Arm und Erigonens Lippen u. s. w.

Wie führt uns dagegen Homer seine Helene vor? (Od. IV):

Während er solches erwog .....,
Wandelte Helena vor aus duftendem hohen Gemache,
Artemis gleich an Gestalt, der Göttin mit goldener Spindel.
Ihr dann stellt' Adraſtea den wohlgebildeten Sessel,
Aber Alkippe trug den weichen, wollenen Teppich,
Phylia brachte den Korb, den silbernen u. s. w.

Digitized by Google

Er regt durch den einzigen Vers „Artemis gleich u. s. w." die Phantasie des Hörers zu eigener freier Thätigkeit an und hält dann leicht entstehende, mit Helena engverknüpfte Bilder unserm geistigen Auge vor, welches sich nun dem eingeborenen Gesetz gemäß bestrebt das Bild der Helena in gleicher Klarheit auszumalen. Will der Dichter einzelne Teile des Körpers andeuten, so thut er wohl, sich auf diejenigen zu beschränken, denen sich die Aufmerksamkeit in der Regel besonders zuwendet, und deren Reproduktion der Einbildungskraft leicht wird (Haarwuchs, Stirn, Brauen, Augen, Wangen u. s. w.), im übrigen aber die Bekleidung zu benutzen, wenn diese durch ihre Farben und oftgesehenen Formen sich dem innern Auge leicht darstellt. So schildert Tegnér in der Frithjofssage*) seinen Helden und seine Heldin. Von jenem heißt es:

Von hoher Stirn hernieder auf breite Schultern rollt
Der Strom in lichten Locken wie eine Flut von Gold;
Die mächt'ge Brust umwallet ein blaues Samtgewand,
Den schlanken Leib umgürtet ein breites Silberband;
Sein Heldenaug' blickt ruhig und frei im Kreis' umher —
So steht er, schön wie Balder, wie Thor der Donrer hehr...

und von Ingeborg:

Sieh, wer naht dort! Armer Frithjof, halte deine Blicke fern!
Hoch auf weißem Zelter kommt sie, wie auf Lichtgewölk ein Stern,
Halb wie Freya, halb wie Rota, aber schöner als die Zwei;
Blau vom Purpurhute wehen Federn in die Lüfte frei.
Schau nicht in des Auges Bläue, sieh nicht ihrer Locken Gold,
Wie es längs dem schnee'gen Nacken auf den reichen Busen rollt,
Nicht der Liljen Pracht, der Rosen, die auf Stirn und Wangen blüht;
Horche nicht der süßen Stimme, klingend wie ein Frühlingslied.

Gelegentlich weise ich hier auf einen Punkt hin, der sich aus § 36, d erklärt, auf den Vorteil, den Homer vor neuern Dichtern dadurch hatte, daß er durch ein Wort, wie oben in dem Verse „Artemis gleich an Gestalt", in der Phantasie seines Hörers das klarste Bild leicht hervorrief, indem er diesen nur

*) Die Stellen, die hier und weiterhin aus der Frithjofssage angeführt sind, habe ich meiner im Verlage des Bibliograph. Instituts erschienenen Übersetzung entnommen.

Digitized by Google

an ein tausendmal betrachtetes Standbild zu erinnern brauchte. Wie schwach wirken dagegen Tegnérs Hindeutungen auf Balder, Thor, Freya und Rota!

§ 38. Ein mit dem eben besprochenen Kunstmittel nahe verwandtes läßt sich als *Ortsangabe und Einrahmung des hervorzurufenden Bildes* bezeichnen. In § 36, l und m wurde schon darauf hingewiesen, daß der Dichter, wenn er die Phantasie seines Lesers zur Erzeugung hellerer Vorstellungen anregen will, diesen Zweck bei Gruppenkomplexen durch Konzentrierung der Phantasiethätigkeit auf einen engern Raum erreiche, und zwar durch eine der Zersplitterung der Thätigkeit wehrende *Begrenzung mittelst eines ein- und abschließenden Rahmens*. Schon die bloße Angabe des Ortes, wo man sich das vorzustellende Bild denken soll, trägt zur Aufhellung des Bildes (wenn auch in minderm Grade als die Einrahmung) bei. Der Grund hiervon ist nicht schwer aufzufinden. Wie schon früher bemerkt worden, leitet kein Künstler die Phantasie des sein Kunstwerk Aufnehmenden an so lockern und weiten Banden, wie der Dichter; keiner rechnet so sehr auf des Genießenden Mitwirkung, keiner gönnet der rezeptiven Einbildungskraft so viel Freiheit, wie er. Diese Freiheit ist dem Genießenden willkommen, doch nur bis zu gewissen Grenzen. Wenn der Dichter der fremden Phantasie die Wahl läßt, wo die Wahl zur Qual wird, wo die Einbildungskraft des Aufnehmenden, statt rasch und entschieden zu wirken, zu zweifeln, zu schwanken, zu stocken beginnt, dann erfüllt der Dichter nicht ganz seine Pflicht. Die Thätigkeit der rezeptiven Phantasie erinnert in solchen Fällen an den Kryställisationsprozeß, der auch am leichtesten und raschesten vor sich geht, wenn ein Ansatzpunkt für die Krystallbildung geboten ist. Einen solchen Halt- und Anknüpfungspunkt für die Phantasiethätigkeit bietet nun auch die Ortsangabe, vorausgesetzt, daß *das ortbezeichnende Objekt selbst sich leicht der Einbildungskraft vergegenwärtigt*. Einem Manne, der nachdenkend an eine Säule angelehnt steht, einem Knaben, der sich auf seinem Schaukelpferde wiegt, einem Mädchen, das vor einem Madonnen-

Digitized by Google

bilde kniet, einem Mägdepaar, das traulich schwatzend auf der Einfassungsmauer des Dorfbrunnens sitzt, gereichen die Säule, das Schaukelpferd, das Madonnenbild, der Dorfbrunnen zur Aufhellung ihrer Phantasiebilder. Homer, der wie kaum ein anderer Dichter sich in das Innere seiner Zuhörer zu versetzen wußte, hat nicht leicht die Gelegenheit zur Anwendung dieses Kunstmittels versäumt. So heißt es in der Odyssee (VIII):

Und Nausikaa jetzt, geschmückt mit göttlicher Schönheit
Stand dort neben der Pfoste des schön gewölbeten Saales,
Mit anstaunendem Blick den Odysseus lange betrachtend . . .

und in der Ilias (III):

Schweigend ruhen nunmehr die Krieger — der Kampf ist geendet —
Hingelehnt auf die Schild' und die erzbeschlagenen Speere.

Man vergleiche die obige Stelle aus Od. IV, wo der Herold den blinden Sänger in den Saal hereinführt:

Und Pontonoos stellt ihm den silbergebuckelten Sessel
Mitten im Kreise der Gäste, gelehnt an die ragende Säule.

Aber weit kräftiger noch, als die bloße Ortsangabe, wirkt das Kunstmittel der Einrahmung, weil es die Phantasie bestimmt, ihre produzierende Thätigkeit auf einen begrenzten engern Raum zu konzentrieren und innerhalb desselben um so lichtere Gestalten zu schaffen, je weniger das außerhalb Befindliche sie in Anspruch nimmt. Eine besonders große Kraft zur Aufhellung der Menschengestalt haben Thüren und Thore. Von zahlreichen hierauf bezüglichen Belegstellen aus Dichtern, die ich gesammelt, kann ich hier nur wenige anführen:

Wenn er doch jetzt ankäm' und vorn in der Pforte des Saales
Stände mit Helm und Schild und zwo erzblinkenden Lanzen!
(Homer Od. I.)

Seht, welch ein Mann erscheint im Eingang dort
Des Saales? Hohen Wuchses reicht er fast
Mit seinem Haupt zum obern Rand der Thüre!
Ein festlich Kleid umgibt die starken Glieder . . .
(Goethe's Nausikaa, Ergänzungsversuch, Düsseldorf 1842.)

Und der Seraph, der Jesus zum Dienst auf der Erde gesandt war, — Gabriel nennen die Himmlischen ihn — stand feiernd am Eingang
Zwoer umdufteten Cedern u. s. w. (Klopstock, Mess. I.)

Digitized by Google

Aber die Thür ging auf. Es zeigte das herrliche Paar sich,
Und es erstaunten die Freunde, die liebenden Eltern erstaunten
Über die Bildung der Braut, des Bräutigams Bildung vergleichbar,
Ja, es schien die Thüre zu klein, die hohen Gestalten
Einzulassen . . . (Goethe, Hermann und Dorothea).

Es stieg im Mondenschimmer
Der Roland aus der Gruft,
Trat unter seinen Bogen
Und horchte hinaus in die Luft.
Ein seltsamliches Dröhnen,
Ein Schnauben hat ihn geweckt,
Aus tausendjährigem Schlummer
Ans Licht ihn aufgeschreckt:
Die Riesenstirn in Falten,
Die eherne Faust geballt,
Stand drohend unter dem Bogen
Die hohe Rittergestalt.
(Pfarrius, Im Thal von Rolandseck.)

Dieses Kunstmittel wird aber von den Dichtern nicht etwa bloß zur Hervorlichtung der Menschengestalt, sondern auch anderweitig, z. B. zur Erhebung von Landschaftspartien benutzt. So begegnete mir in einem Roman folgende hierhin gehörige Stelle:

„Es hatte sich ein schöner, in den kräftigsten Farben erglänzender Regenbogen aufgebaut, überwölbt von einem schwächern zweiten. Durch dieses von unsichtbarer Hand hingezauberte ätherische Prachtthor sah man in eine Gebirgslandschaft hinein. Die Höhen im Hintergrunde des herrlichen Bildes, von der Sonne angeglänzt, schimmerten mit den tropfenblitzenden Farbenteppichen ihrer Abhänge trotz der Entfernung kräftig hervor. Mitten unter dem Bogen aber stand, als wäre er seinetwegen errichtet, das gräfliche Schloß, auf seinem steilen Felsen hoch und kühn bis an das tiefe Flußthal vortretend."

Gemäldeartig wird hier dem geistigen Blick ein Raum abgegrenzt, innerhalb dessen die Phantasie, da sie auf ihn ihre Thätigkeit ganz verwendet, lebhaftere Bilder hervorruft, als wenn ihr ein großes leeres Panorama zur Ausmalung dargeboten wäre. Auf ähnliche Weise leitet Wieland in seinem Agathodämon die Schilderung einer Fernsicht durch Abgrenzung des Bildes ein:

„Er hatte mich unter diesen Gesprächen eine sanft emporsteigende Anhöhe hinauf zu einem Sitze geführt, der, von hohem Lorbeergebüsch überschattet, der einzigen Öffnung gegen-

Digitized by Google

überstand, durch welche die das Thal umschließenden Felsen einen herzerweiternden Blick in die Ferne gestatteten. Dort schien der Azur der Luft in dem graulichen Purpur des Meeres zu zerfließen u. s. w."

§ 39. Die im vorigen Paragraphen besprochene Konzentrierung der Phantasiethätigkeit auf einen Gegenstand oder eine besondere Gruppe von Gegenständen läßt sich auch auf einem anderen Wege als durch Einrahmung erreichen, nämlich durch das Kunstmittel einfacher Umgebung, dessen Beschaffenheit eine der zahlreichen von mir gesammelten Romanstellen veranschaulichen möge:

„Es war ein schöner, heller Wintersonntagmorgen. Der Schnee lag über der frostgehärteten Erde nur so hoch, daß er eben das Feld weit und breit wie ein glänzendweißer Teppich zugedeckt hatte. Über die reine, gestaltenleere Fläche wandelten buntgeputzte Mädchen daher, dem nahen Kirchdorfe zu."

Hier stellt sich das Bild der buntgeputzten Mädchen so lebhaft dar, weil die umgebende einfarbige und einförmige Schneefläche der Phantasie wenig oder nichts zu thun gibt. Aus demselben Grunde ergreift unser inneres Auge so bestimmt und klar das Bild eines Schiffes auf dem Meer, eines Kahns auf dem See, eines Karavanenzugs in der leeren, öden Sandwüste, der Schiffbruchtrümmer auf dem einsamen Strande, und jede Erscheinung auf dem einfachen Grunde des wolkenlosen blauen Himmels. Als weitere Belegstellen mögen zunächst eine Strophe aus Freiligraths Ammonium, einige Verse aus Platens Abassiden und eine Stanze aus Schulzes bezauberter Rose folgen:

Fremdling, laß deine Stute grasen,
O zieh nicht weiter diese Nacht!
Dies ist die grünste der Oasen,
Im gelben Sandmeer glänzt ihr Rasen,
Gleichwie inmitten von Topasen
Ein grüner, funkelnder Smaragd.

. . . . Ihr Auge ward indessen
Angezogen durch ein heitres Schauspiel.
Auf dem Tigris schwamm mit seidnen Wimpeln,
Schön vergoldet, eine prächt'ge Gondel.
Perlgestickte, reiche Teppiche hingen
Vom Verdeck herab u. s. w.

Digitized by Google

Indessen schien, da rings in freud'gem Schweigen
Noch alles staunt, vom Himmel hell und hold
Im Mondenlicht sich ein Gestirn zu neigen,
Das sacht herab auf Silberwogen rollt.
Schon zittert bunt in Blüten und auf Zweigen
Der ferne Glanz, die Welle schwimmt wie Gold;
Doch sieht man bald, es sei ein heller Wagen,
Den durch die Luft zwei Greise tragen.

In Goethes Geistesgruß:

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Ritters edler Geist . . .

trägt zu Verdeutlichung des Heldenbildes für das geistige Auge der Umstand bei, daß die Gestalt auf dem Hintergrunde des blauen Himmels erscheint, während in den beiden folgenden Beispielen aus Uhland und Vergil die einförmige Meeresfläche den Hintergrund und die hebende Folie bildet:

Was steht der nord'schen Fechter Schar
Hoch auf des Meeres Bord?

Aber der Greis Anchises bekränzt den gewaltigen Mischkrug,
Füllt ihn mit lauterem Wein und steht, den Unsterblichen flehend,
Hoch auf dem Hinterverdeck . . .

Kräftiger wirkt dieses Kunstmittel, wenn man den vorzustellenden Gegenstand in die einfache Umgebung eintreten läßt, statt ihn als vornherein in derselben befindlich darzustellen. Wir werden dem gleichen Wirkungsunterschiede später noch bei mehrern Kunstmitteln begegnen. Zur Erklärung sei hier vorläufig nur bemerkt, daß derselbe auf dem schon in § 35 d und § 36 n angedeuteten Gesetze beruht, wornach die Einbildungskraft sich das Werdende leichter als das Seiende vergegenwärtigt. Es stellt sich daher eine Gestalt besonders klar unserm innern Auge dar, wenn sie sich von einer Gruppe, überhaupt von einem größern Vorstellungskomplex sondert und in einen freien Raum tritt, wo nichts die Aufmerksamkeit von ihr ablenkt. Daraus entspringt zum Teil die große Bilderklarheit in folgender Stelle aus Schillers Taucher — zum Teil sage ich, weil hier auch andere, später zu erörternde Faktoren mitwirken:

Digitized by Google

Doch alles noch stumm bleibt, wie zuvor
Und ein Edelknecht, sanft und keck,
Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
Und all die Männer umher und Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen,
Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinein . . .

A. W. Schlegel schildert in seiner Ballade „Arion" zunächst den Sänger mit Anwendung des in § 37 besprochenen Kunstmittels:

Der Jüngling hüllt die schönen Glieder
In Gold und Purpur wunderbar;
Bis auf die Sohlen wallt hernieder
Ein leichter, faltiger Talar;

Die Arme zieren Spangen,
Um Brust und Stirn und Wangen
Fliegt duftend das bekränzte Haar
u. s. w.

Dann aber greift er zu dem uns vorliegenden Mittel und läßt den Sänger auf eine freie Stelle an den Schiffsrand hintreten, wo sich unser Bild auf dem Hintergrunde des Meeres darstellt:

Er schreitet vorn zum Rande
Und schaut ins blaue Meer hinein.

Ähnlich treten bei Homer (Il. III) Menelaos und Paris, nachdem sie zuerst in ihrer Rüstung dargestellt worden, jeder aus der Reihe der Kampfgenossen hervor auf den leeren Raum zwischen beiden Heeren:

Als sich diese nunmehr in jeglichem Heere gerüstet,
Wandelten beid' in die Mitten der Troer einher und Achäer
Mit androhendem Blick . . .

Auch in dem Falle, wo ein Gegenstand durch erhöhte Stellung auf dem Hintergrunde des blauen Himmels erscheint, erweist sich das Werdende wirksamer als das Seiende. Wenn die alten Franken ihren König, den sie eben gewählt, nun auf den Schild emporheben, und dann nur ein paar Züge seiner Gestalt, etwa die langen blonden Locken, sein hoher Wuchs angedeutet werden, so steht sein Bild lebhaft vor unserm Geiste da. Oder wenn in die harrende Versammlung, feierlich angekündigt, der König hereintritt und in festlichem Schmuck die Stufen des Thrones hinansteigt, so ergreift unser inneres

Digitized by Google

Auge ein farbenkräftiges Bild. Sogar ein bloßes Steigen des Ritters zu Roß oder des antiken Heroen auf seinen Streitwagen kann zu klarer Hervorbringung seiner Gestalt gereichen. Die hierher gehörigen Belegstellen, die ich aus Dichterwerken gesammelt, sind für die Anführung etwas zu umfangreich; ich gebe nur eine, die der Frithjofssage (Gesang XXII) entnommen ist. Nach dem Tode des Königs Ring haben sich die Bonden zur Königswahl versammelt:

Mit Waffenschall auf freiem Feld
Hat sich die Schar gereiht
Zu offnem Thing, des Himmels Zelt
Wölbt sich als Obdach weit.

Und Frithjof stellt sich auf den Stein
Des Things, und bei ihm steht
Das Königskind, ein Knabe fein,
Von goldnem Haar umweht.

Da geht ein Murmeln durch den Ring:
„Das Knäblein ist zu klein;
Er kann nicht Richter uns im Thing,
Im Heer nicht Führer sein" —

Da auf den Schild, wie Sonne blank,
Hebt Frithjof ihn sogleich:
„Schaut, von der Eiche, die uns sank,
Ergrünt euch hier ein Zweig!"

„Erkennt' ihr Odins Stamm, so hehr
Nicht in des Knaben Bild?
Er fühlt ja, wie der Fisch im Meer,
Sich heimisch auf dem Schild.

Das Knäblein auf des Schildes Rund
Schaut frei umher und klar,
Wie sonnenwärts vom Felsengrund
Aufblickt ein junger Aar.

Zu lang wird auf dem Schild zuletzt
Dem jungen Blut die Zeit;
Mit einem Königssprunge setzt
Er auf den Boden weit.

Da schallt es aus der Bonden Reihn
Ringsher ihm freudig zu:
„Du, Knabe, sollst uns König sein,
Wehrschildgetragner du!"

§ 40. Bei meiner Aufzählung und bisherigen Besprechung von Kunstmitteln poetischer Malerei hat vielleicht mancher es befremdlich gefunden, daß ich für den Fall, wo es die Hervorrufung eines Gruppenkomplexes, d. h. die Schilderung eines räumlich zusammengesetzten Ganzen gilt, nicht das anscheinend nächstliegende und natürlichste Mittel erwähnte: eine genaue, wohlgeordnete Beschreibung der einzelnen Teile und Glieder. Allerdings, eine solche wäre in erster Reihe zu empfehlen, wenn es sich etwa um die Veranschaulichung

Digitized by Google

eines Gegenstandes zu wissenschaftlichen und praktischen Zwecken handelte; nicht aber wo es poetische Malerei gilt. Der Physiker, der eine Elektrisiermaschine beschreiben will, wird seine Aufgabe um so besser lösen, je genauer und geordneter er das Ganze nach seinen Teilen beschreibt; und wenn er sich nach einem Künstler umsieht, der ihm durch Illustration behülflich sei, wird er sich gewiß nicht an einen Dichter, sondern an einen geschickten Zeichner wenden. Dem Botaniker können für seinen wissenschaftlichen Zweck selbst so gut gearbeitete Verse wie folgende aus Hallers Alpen wenig fruchten:

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin;
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt gleich buntfarb'gem Blitz von feuchtem Diamant.

Wie wenig wirksam diese Verse, auch aus poetischem Gesichtspunkte betrachtet, sind, kann jeder an sich selbst erfahren. Wer nicht das Bild der schönen Blume aus eigener Anschauung in sich reproduziert oder ein Exemplar vor Augen hat, für den sagen sie kaum etwas. Nun läßt sich nicht leugnen, daß es für den Dichter bisweilen um gewisser Zwecke willen wünschenswert ist, die Teile eines hervorrufenden Ganzen bestimmt anzugeben und deren Erzeugung nicht ganz der Phantasie des Aufnehmenden zu überlassen. Ist dieses statthaft? Lessing antwortet: Ja; aber der Dichter lasse dann die Teile durch Handlung entstehen; auf diese Weise werden sie sich in der fremden Phantasie zu einem Ganzen, und zwar zu einem solchen, wie es der Dichter wünscht, zusammenschließen. So habe Homer den Schild des Achilleus nicht als einen fertigen, vollendeten, sondern als einen entstehenden, werdenden gemalt; so setze Hebe den Wagen der Juno Stück nach Stück, Räder, Achsen, Sitz u. s. w. zusammen.*) Nehmen wir nun-

*) Lessing scheint mir bei der Erklärung dieses Kunstmittels folgendes übersehen, wenigstens nicht gehörig betont zu haben. Nach

Digitized by Google

mehr das vorliegende Kunstmittel an einem modernen Gedicht, an Goethes „Amor als Landschaftsmaler" auf die Probe. Hier läßt der Dichter eine Landschaft, die sich morgens vor seinen Augen allmählich aus dem Nebel entwickelt, durch eine poetische Fiktion *als Gemälde von der Hand Amors Zug für Zug entstehen und werden*:

Saß ich früh auf einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannet,
Deckt' er alles in die Breit' und Höhe...

Da findet sich Amor ein und erbietet sich ihm ein hübsches Bild zu malen.

Und er richtete den Zeigefinger,
Der so rötlich war wie eine Rose,
Nach dem weiten ausgespannten Teppich,
Fing mit seinem Finger an zu zeichnen.
Oben malt' er eine schöne Sonne,
Die mir in den Augen mächtig glänzte;
Und den Saum der Wolken macht' er golden,
Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen,

---

den Gesetzen der Ideenassociation (vgl. § 34) *weckt der Teil die Vorstellung des Ganzen, wozu er gehört*. Demnach muß, wenn der Dichter uns den ersten Teil eines vorzustellenden Ganzen nennt, unsere Einbildungskraft sogleich das ganze Bild, dunkler oder heller, entwerfen. Sie macht aber hiervon eine Ausnahme, wenn ihr ein Gegenstand als *successiv entstehend* dargestellt wird. Dann ist sie genötigt, den Teil sich als etwas für sich Bestehendes zu denken und *die Erzeugung des Ganzen auszusetzen, bis alle Teile successiv erschienen sind*. Läßt man aber *nicht* den Gegenstand entstehen oder hervorgebracht werden, sondern versucht ihn durch bloße Angabe der Teile zu schildern: so muß das Ergebnis unausbleiblich dieses sein: Wenn der Dichter der fremden Phantasie den ersten Zug der Gestalt gegeben hat und nun den zweiten gibt, und wenn der zweite dann (wie es meistens der Fall sein wird) zu dem auf Anreiz des ersten *bereits geschaffenen Ganzen* nicht recht paßt, so wird die Phantasie in ihrer Thätigkeit gestört und verwirrt, und muß ihr anticipiertes Bild umändern. Mit der Anhäufung der Züge wächst diese Störung und Verwirrung, dieser Streit und Widerspruch, dieser Aufwand an verlorner Thätigkeit, welche mit dem Zustandekommen eines reinen Eindrucks des Schönen nicht zu vereinigen sind.

Digitized by Google

Malte dann die zarten, leichten Wipfel
Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,
Einen nach dem andern, frei dahinter;
Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,
Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern u. s. w.

Das ist allerdings eine unvergleichlich wirksame poetische Malerei. Ich habe in meinem Leben Goethes (4. Aufl. 1877, Stuttg. Bd. III, S. 111) und meinem Kommentar zu seinen Gedichten (2. Aufl. 1869, ebendaselbst Bd. II, 218 f.) dargethan, daß er im Herbst 1787 während einer Villeggiatur in Castel Gandolfo aus einem kurzen süßen Liebestraum erwachend sich mit Eifer auf das Landschaftszeichnen warf und dabei zwar seine Technik unzulänglich wie früher fand, aber im *Sehen* einen großen Fortschritt bemerkte, den er selbst der jüngsten starken Gemütsaufregung zuschrieb. Eben dieses spricht sich nun auch in dem wunderbar schönen, damals entstandenen Gedichte aus. Der poetischen Fiktion entkleidet, sagt es: die aus dem Nebel sich entwickelnde Landschaft erschien dem Betrachtenden deshalb in solcher Klarheit und Körperlichkeit, weil die Kraft seines Sinnes augenblicklich durch die Liebe gesteigert war. Wie es ihm nun damals im Anschauen der vor ihm liegenden Landschaft erging, so ergeht es uns jedesmal beim Lesen dieses Gedichtes; es tritt darin uns jeder Zug mit der größten Reinheit und Frische stereoskopisch klar dar, weil es durchaus nach der Lessingschen Kunstregel aufgebaut ist. Indes scheint auf den ersten Blick dieses Kunstmittel zur dichterischen Veranschaulichung des Menschenbildes und überhaupt *lebender* Wesen nicht verwendbar; bedient sich doch auch Homer seiner besonders bei der Schilderung von Artefakten (Wagen der Juno, Schild des Achilleus). Darnach würde sich also seine Brauchbarkeit auf wenige Fälle beschränken. Allein anders stellt sich die Sache, wenn wir bei dem Menschenbilde nicht ausschließlich an den Leib des Menschen, sondern an die Gestalt denken, in welcher er uns, *wenn er bekleidet und gerüstet ist*, sich darstellt. So aufgefaßt, läßt sich allerdings sein Bild als entstehend, als durch Handeln (durch Anlegen der Kleidung und

Digitized by Google

Rüstung) hervorgebracht schildern; und hierzu bietet wieder Homer Belegstellen genug. Mit einer kurzen, aber darum nicht unwirksamen, beginnt der zweite Gesang der Odyssee:

Als die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg,
Sprang vom Lager sofort der geliebte Sohn des Odysseus,
Angethan mit Gewändern. Er hängte das Schwert um die Schulter,
Unter die glänzenden Füß' auch band er sich stattliche Sohlen,
Trat dann hervor aus der Kammer, geschmückt mit göttlicher Hoheit.

Ausgeführter ist die im vorigen Paragraph citierte Stelle aus der Ilias (III), wo ein Zweikampf zwischen Paris und Menelaos veranstaltet wird, der auf freiem Feld angesichts der beiden aufgestellten Heere stattfinden soll. Die beiden Heroen treten nicht sofort gerüstet auf den Kampfplatz; der Dichter läßt sie vorher die glänzenden Schutz- und Trutzwaffen vor unserm geistigen Auge anlegen. Zuerst sehen wir den schönen Entführer der Helena die zierlichen Beine mit strahlender Schirmrüstung bekleiden; sodann umgibt er die Brust mit dem Panzer seines Bruders Lykaon, wirft um die Schulter das silbergebuckelte Schwert, nimmt den mächtigen Schild, setzt dann aufs Haupt den schönen Helm, von dem ein stattlicher Busch herabwinkt, faßt endlich mit seiner Rechten den ragenden Speer — und steht klar in seiner prächtigen Rüstung vor unserm innern Auge da. Wie dann weiterhin sein Bild durch das Hervorschreiten auf den leeren Kampfplatz, in die einfache Umgebung, sich uns noch mehr aufhellt, ist bereits im vorigen Paragraphen besprochen worden. — Auf eine eigentümliche Weise hat Schiller die „Schilderung durch Hervorbringen des Bildes" in seiner Ballade „der Kampf mit dem Drachen" zur Hervorlichtung einer Tiergestalt zu verwenden gewußt. Um für die Schwierigkeit und Gefahr des Kampfes mit dem Ungetüm den rechten Maßstab zu geben, war es nötig, uns die Gestalt des Untiers genauer im einzelnen zu vergegenwärtigen. Zu diesem Zweck hat er einen Vorteil, der freilich schon im gegebenen Stoffe lag, trefflich benutzt. Indem er in den Strophen 9—11 den

Digitized by Google

Ritter ein Abbild des Drachen „durch Künstlerhand getreu den wohlbemerkten Zügen“ anfertigen läßt, gewinnen wir schon im voraus eine deutliche Vorstellung des Drachen, so daß die Schilderung eines leblosen Gegenstandes durch Hervorbringung hier zugleich zur lebhafteren Vergegenwärtigung der Gestalt eines lebenden Wesens gereicht. Wie sehr das dem Dichter für die später folgende Erzählung des Kampfes mit dem Ungeheuer zu gut kam, braucht nur angedeutet zu werden.

§ 41. Selbstverständlich ist dem Dichter, wenn er ein Landschaftsbild malen will, nicht immer eine poetische Fiktion der Art gestattet, wie wir sie oben in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ angewandt sahen. Er kann dann aber immer noch sich des Lessingschen Kunstmittels in einer etwas abgeänderten Form bedienen, indem er die zu schildernden Gegenden, Gartenpartien, weitläufigen Gebäude u. dgl. (statt sie durch Handeln hervorzubringen) vor den Augen einer Person des Gedichtes sich nach und nach entfalten, succeſſiv erſcheinen läßt. Dies kann auf doppelte Weise geschehen, entweder indem ein Vorhang, eine bergende Hülle, z. B. ein bedeckender Nebel dem Gegenstande langsam entzogen wird, so daß die Teile desselben nacheinander allmählich hervortreten, oder in der Weise, daß die Person des Gedichtes, durch deren Auge wir schauen, mittels Ortsveränderung die Teile des zu malenden Gegenstandes ſucceſſive zu Geſicht bekommt. In der erstern Art angewandt, fällt das Kunstmittel mit einem andern oft gebrauchten, in § 46 gesondert zu besprechenden zusammen. Als eine Belegstelle zur zweiten Behandlungsweise führt Jean Paul das gräfliche Schloß in Wilhelm Meisters Lehrjahren an, dem ein Frachtwagen voll Schauspieler zufährt. „Jeder Radumlauf“, sagt er, „rollt am Bilde (des Schlosses mit seiner Umgebung) weiter auseinander.“ Ein anderes Beispiel bietet Goethes Hermann und Dorothea. Im Eingange des Buches Euterpe, wo die Mutter den vor dem scheltenden Vater entwichenen Hermann aufsucht, wird das väterliche Besitztum und die sich anschließende Landschaft auf die angegebene Art dargestellt:

Digitized by Google

Und es ſagte der Knecht: „Er iſt in den Garten gegangen.“
Da durchſchritt ſie behehende die langen doppelten Höfe,
Ließ die Ställe zurück und die wohlgezimmerten Scheunen,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauern des Städtchens
Reichte, ſchritt ihn hindurch und freute ſich jeglichen Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Äſte
Ruhten des Apfelbaums u. ſ. w.

Bei der Anwendung dieſes Kunſtmittels kommt es ſehr auf die Gemütsverfaſſung der ſchauenden Perſon an, die dem Leſer der Dichtung ihr Auge, und mit dem Auge ihre Stimmung leiht. Im vorliegenden Falle iſt ſie ſehr förderlich zur Erzeugung einer reinen, klaren Vorſtellung des Lokals. Wenngleich die Mutter den Sohn nicht ganz ohne Befremdung ſucht, da er ſich ſonſt niemals weit entfernte, ohne es ihr vorher anzuzeigen, ſo liegt ihr doch Beſorgnis und Furcht noch ferne. Sie beſitzt noch Gemütsfreiheit genug, um beim Durchſchreiten des Gartens alles aufmerkſam und mit Behagen zu betrachten; ſie bewundert im Weinberge die Fülle der Trauben und denkt ſchon mit Luſt des Herbſtes und der fröhlichen Tage der Weinleſe; ſie überblickt, als ſie draußen die Feldflur betreten, mit Wohlgefallen die herrlichen Kornfelder. — Um zu veranſchaulichen, wie das Kunſtmittel des ſucceſſiven Erſcheinenlaſſens auch auf lebende Weſen, auf Menſchen- und Tiergeſtalten anwendbar iſt, teile ich eine höchſt wirkungsvolle Stelle aus Kleiſts Pentheſilea mit, wobei wir gelegentlich ſehen, daß ſtatt der Ortsveränderung des Schauenden auch die des Angeſchauten denſelben Effekt haben kann. Den Griechenführern iſt dort berichtet worden, daß Achilleus in die Gefangenſchaft der Amazonen geraten ſei; eine Schar griechiſcher Krieger hat einen Hügel beſtiegen und ſpäht in die Gegend hinaus; ihr Hauptmann ſteht am Fuße des Hügels; ein Myrmidonier, Kriegsgenoſſe des Achilleus, gleichfalls auf dem Hügel, ruft:

Seht! ſteigt dort über jenes Berges Rücken
Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, hervor?
Ein Helm, von Federbüſchen überſchattet, —
Der Nacken ſchon, der mächt'ge, der es trägt, —
Die Schultern auch, die Arme, ſtahlumglänzt, —
Das ganze Bruſtgebild — o ſeht doch, Freunde! —
Bis wo den Leib der goldne Gurt umſchließt!

Digitized by Google

Hauptmann.

Ha! wessen?

Myrmidonier.

Wessen? Träum' ich, ihr Argiver?
Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blessen,
Des Roßgespanns! Nur noch die Schenkel sind,
Die Hufe von der Höhe Rand bedeckt.
Jetzt auf dem Horizonte steht das ganze
Kriegsfahrzeug da! — So geht die Sonne prächtig
An einem heitern Frühlingsmorgen auf.

Griechen.

Triumph! Achilleus ist's, der Göttersohn!
Selbst die Quadriga führt er dort heran —
Er ist gerettet.

§ 42. Eine interessante Varietät des im vorigen Paragraphen besprochenen Kunstmittels des successiven Erscheinens, ist die Metamorphose, d. h. die Umwandlung einer Gestalt in eine andere. Bekanntlich spielt sie in Mythen und Märchendichtungen eine hervorragende Rolle und gibt dem Dichter oft Gelegenheit und Möglichkeit, einen Gegenstand in seinen einzelnen Teilen und Gliedern unserer Phantasie vorzuführen. Am häufigsten kommen in Dichterwerken Verwandlungen und Rückumwandlungen von Pflanzen- und Tiergestalten in menschliche vor. Die Metamorphosen Ovids enthalten eine Menge lebendiger poetischer Gemälde, in denen gerade das Entstehen, Werden und Wachsen der Gestaltenverwandlung die Klarheit und Anschaulichkeit der Bilder erzeugt. Eine Auswahl aus der Überfülle der Beispiele, die er bietet, würde nicht leicht sein; ich gebe daher lieber einige aus deutschen Dichtungen, und zwar zunächst zwei Stanzen aus Schulzes bezauberter Rose, in denen die Rückumwandlung einer Rose in eine schöne Frauengestalt geschildert wird:

Und sieh, es schwillt aus ihrem weichen Moose
Stets blühender die reiche Knosp' empor;
Sie öffnet sich, und lieblich aus der Rose
Blickt jetzt ein goldgekröntes Haupt hervor,
Und rings umher verwebt sich leis' und lose
Der Blätter Grün zum weichen, seidnen Flor;
Schon sieht man Tau, der hell am Kelch gehangen,
Als Perlenschnur am weißen Nacken prangen.

Digitized by Google

Und als gemach der bunte Zauberreigen
Von Duft und Klang verdämmert und verhallt,
Steht zart und schlank in ahnungsvollem Schweigen
Mit irrem Blick die blühende Gestalt.
Man sieht die schöne Brust tiefatmend steigen,
Vom ersten Hauch des Lebens neu durchwallt;
Bang regen sich die kaum gelösten Glieder,
Sie hebt den Fuß und senkt ihn schüchtern wieder.

Daß in der zweiten Stanze sich zu der Wirkung der Metamorphose noch die eines anderen Kunstmittels verstärkend gesellt, wird sich uns in § 43 zeigen. — Als Beispiele von Verwandlung der Menschen- und Tiergestalt und umgekehrt lasse ich einige Stellen aus einer metrischen Bearbeitung des bekannten orientalischen Märchens „Der Kalif Storch“ *) folgen. Der Kalif Chasid ließ sich durch einen ihn grimmig hassenden Zauberer namens Kaschnur berücken, sich und Wesir Mansor in Störche zu verwandeln. Das Zaubermittel war ein Pulver, das sie zu schnupfen hatten; zu Menschen konnten sie wieder werden, wenn sie, dreimal sich gegen Osten neigend, das Wort mutabor sprachen; so lange sie verwandelt waren, mußten sie sich vor lautem Lachen hüten, weil dadurch das Wort mutabor ihrem Gedächtnis entschwand. Als Chasid und Mansor eine starke Prise von dem Pulver genommen:

Da, o Wunder, plötzlich sahn sie,
Wie die roten goldgestickten
Prachtpantoffel sich zum plumpen
Storchfuß ineinander drückten;
Darauf schrumpften Wad' und Schenkel
Zu des Storches ellenlangen
Beinen ein, zu steifen dünnen
Und zinnoberroten Stangen.
Um den Leib sodann die Kleider
Wurden weiße Federdecken;
Ihre Hälse auch begannen
Sich ein wenig auszurecken.
Händ' und Arme waren Flügel
Schon mit schwarzem Schwunggefieder;
Doch noch sahn aus Menschenköpfen
Sie erstaunt auf sich hernieder.
Aber plötzlich aus den Achseln
Fuhr jetzt hoch der Hals empor,
Und aus ihren Köpfen schossen
Schnäbel spitz und rot hervor.

Beide waren leichtsinnig genug, des Verbotes, laut zu lachen, nicht eingedenk zu bleiben, und vergaßen das zauberlösende

*) Mitgeteilt in meinem Deutschen Lesebuch Bd II, S. 149 ff. (Aufl. 7, Braunschweig, Westermann, 1878).

Digitized by Google

Wort mutabor. Nachdem sie einige Wochen kummervoll an den Teichen im Palastparke zugebracht, beschloß Chasid mit Mansor nach Medina zu fliegen in der Hoffnung, daß am Grabe des Propheten sich der Zauber lösen werde. Auf dem Pilgerfluge kehrten sie abends in den Trümmern eines verfallenen Schlosses ein und fanden dort Lusa, die Tochter eines mächtigen indischen Königs, durch eben jenen Zauberer Kaschnur in eine Eule verwandelt. Von ihr erfuhren die Störche, daß Kaschnur von Zeit zu Zeit sich mit den Helfershelfern seiner Frevel in einem großen Saale des alten Schlosses zu einem wüsten Trinkgelage einfinde, wobei jeder von seinen schändlichen Thaten Bericht erstatte; auch in dieser Nacht werde ein solches Gelage stattfinden, das sich unbemerkt durch eine Mauerlücke belauschen lasse; vielleicht berichte bei dieser Gelegenheit Kaschnur von dem an Chasid verübten Betruge und nenne dabei das vergessene Wort, das den Zauber löse. Ihre eigene Gestalt, bekannte die Prinzessin, könne sie erst dadurch wiedergewinnen, daß einer der beiden Störche ihr als Gemahl seine Hand antrage. Chasid entschloß sich nach einigem Bedenken dazu. Spät in der Nacht von der Eule durch einen finstern Gang an die Mauerlücke geführt, hörten die Störche wirklich, wie Kaschnur das römische Wort mutabor als die Schlinge bezeichnete, womit er den Kalifen und seinen Großwesir umstrickt habe:

Als dies Wort die Störche hörten,
Lauschend an der Mauerlücke,
Ha! wie sprang ihr Herz vor Freude
Ob dem heißersehnten Glücke! ...
Schnell auf ihren Stelzenbeinen
Liefen sie hinaus vors Thor,
Daß, nachflatternd, sie die Eule
Aus den Augen fast verlor.
Angelangt im Freien, sahn sie
Über das Gebirg soeben,
Rot umkränzt von Purpurwölkchen,
Sich die Morgensonn' erheben.
Und vor ihr sich dreimal bückend,
Ließen sie mit feur'gem Sehnen
Beid' im Einklang aus den Schnäbeln
Laut den Ruf mutabor tönen.
Sieh! und statt auf garst'gen Zehen
Stehn sie da auf Menschenfüßen,
Die hochzierliche Pantoffel,
Rot, mit Gold gestickt, umschließen.
Stelzenbein und Flügel wandeln
Sich in menschlich edle Glieder,
Und von Brust und Rücken wallen
Stattliche Gewänder nieder.
Nun erscheint auch, statt des Storchkopfs,
In der schwarzen Locken Kranz
Des Kalifen blühend Antlitz,
Doppelt schön durch Freudenglanz;

Digitized by Google

Und erstaunt, den Arm erhoben,
Blickt ihn Mansor an aufs neue
Mit den alten wohlbekannten
Zügen voller Lieb' und Treue. —
Doch wer könnte wohl ihr Staunen
Malen, wie die Hochentzückten,
Aus dem Federnrausch erwachend,
Um nach ihrer Eule blickten!
Hell vom Morgenstrahl beschienen
In des dunkeln Ganges Thor
Ward umsponnen sie von Nebel
Wie von leichtem Silberflor.
Immer dichter ward die Hülle,
Bis der Eule Bild verschwand,
Und im finstern Thor, halb schwebend,
Nur die weiße Wolke stand.
Aber sieh! nun fing der Nebel
An zu wallen und zu weben,
Sich zu lösen und als leichter,
Heller Duft emporzuschweben,
Und anstatt der mißgestalten
Eule wand sich aus dem Flor
Der beschwingten Silberdüfte
Sacht ein reizend Bild hervor:
Einer Jungfrau rosig Antlitz,
Von dem Morgen angelacht,
Stirn und Wang' und Hals umflutet
Reich von dunkler Lockenpracht.
Und wie weiter nun und tiefer
Sich verzog der Nebelschleier,
Trat gemach auch Prachtgewandung
Deutlicher hervor und freier.
Endlich stand, von Haupt zu Füßen
Ihren Blicken ganz erschlossen,
Luisa, die Prinzessin Indiens,
Von der Schönheit Glanz umflossen.

§ 43. Eine Kunstregel für den Dichter, die besonders bei der Schilderung von Gestalten lebender Wesen zur Anwendung kommt, lautet: Stelle den zu malenden Gegenstand nicht in Ruhe und Unthätigkeit, sondern in Bewegung und Handlung dar (vergl. oben § 36 q). Lessing stellt diese als ausnahmslos geltend hin, was sie nicht ist, und begründet sie so: „Wir vergegenwärtigen uns eine Bewegung leichter und lebhafter, als Farben und Formen; daher muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnis stärker auf uns wirken, als die Schönheit." Zum Verständnis dieses Satzes hat man sich zu merken, daß Lessing Schönheit in Bewegung durch Reiz bezeichnet, was nicht zur Nachahmung zu empfehlen ist. Er meint also, bewegtes Schöne müsse in demselben Maße stärker, als ruhendes Schöne auf uns wirken, in welchem Maße Bewegung überhaupt sich uns stärker als Farben und Formen einpräge. Aber steht es denn als unbestreitbarer Satz der Erfahrungsseelenlehre fest, daß unsere Phantasie Bewegung leichter als Formen, und sogar leichter als Farben auffaßt? (vergl. § 36 b). Reproduktion von Vorstellungen einfacher Farben gehört unzweifelhaft zu den allerleichtesten Aufgaben der Ein-

Digitized by Google

bildungskraft. Und will man Bewegung und Formen in Beziehung auf Leichtigkeit ihrer innern Vergegenwärtigung gegeneinander vergleichend abschätzen, so hat man sowohl die Arten der Bewegung (ob sie langsam oder schnell, stetig oder wechseln u. s. w. sind), als die Arten der Formen (ob einfach oder kompliziert, einem einzigen oder mehrern Gesetzen folgend) zu berücksichtigen. Eher möchte ich noch folgende Begründung gelten lassen, womit ich mir früher den Effekt der Bewegung zu erklären gesucht habe: „Stellt man eine Gestalt in Bewegung, also in einer Reihe verschiedener Ortsbewegungen zur schauenden Person dar, so nötigt man die Phantasie, bei der Auffassung dieser wechselnden räumlichen Beziehungen zugleich immer von neuem die damit unzertrennlich verbundene Gestalt, und zwar stets von einer andern Seite aufzufassen, und somit sich dieselbe vielseitiger, bestimmter, klarer und fester einzuprägen." Sahen wir oben in § 41 das angeschaute Bild sich durch Ortsveränderung der schauenden Person erhellen, so geschieht das hier durch Ortsveränderung des angeschauten Gegenstandes selbst. Hier wie dort verwandelt eigentlich der Dichter einen darzustellenden Gruppenkomplex in einen Reihenkomplex, dessen Glieder die Phantasie successiv reproduziert; welcher Gewinn sich daraus für die Klarheit der Vorstellung ergibt, ist schon zweimal früher (in § 35 d und in § 36 g) angedeutet worden. Allein auch damit deucht mir die Wirkung dieses Kunstmittels noch nicht erschöpfend erklärt, namentlich nicht in dem Falle, wo eine Handlung, d. h. eine durch Seelenthätigkeit eines lebenden Wesens bestimmte Kraftäußerung und Bewegung dargestellt wird. In den Handlungen einer Person sprechen sich bestimmte Charakterzüge, spricht sich ihr Gemütsleben aus; und dieses aus ihrem Innern hervorbrechende Licht trägt zur Aufhellung ihrer äußern Gestalt bei. Es wird sich uns später, wenn wir die poetische Darstellung von Charakteren betrachten, ergeben, daß für die Ausführung eines Charakterbildes die Zeichnung der äußern Gestalt gleichsam eine feste sinnliche Grundlage bildet, worauf auch Jean Paul in seiner Vorschule der Ästhetik hinweist. „Oft hält die körperliche Gestalt," sagt er,

Digitized by Google

„die innere kräftig vor und fest; so ruht z. B. in Wielands Geron der adlige, der köstliche Charakter so fest und hoch auf dessen Leibesgröße, wie auf einem Fußgestell und Thron." Umgekehrt wird nun auch durch die Darstellung des Charakterbildes die Hervorlichtung und Belebung des äußern Bildes unterstützt und erleichtert. Wer eine Belegpartie hierzu wünscht, den brauche ich nur an die Zeichnung der beiden Hauptfiguren in Goethes Hermann und Dorothea zu erinnern. Mit bewundernswürdiger Kunst hat dort der Dichter die Schilderung des körperlichen und des Charakterbildes innigst mit einander verflochten und überall zur wechselseitigen Aufhellung benutzt. Dies zeigt sich schon gleich in der ersten Einführung Dorotheas, wo sie uns nur gleichsam in der Ferne (in Hermanns Bericht) erscheint:

Als ich nun meines Weges die neue Straße hinauffuhr,
Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands.
Nebenher aber ging mit starken Schritten ein Mädchen,
Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Tiere,
Trieb sie an und hielt sie zurück; sie leitete klüglich u. s. w.

„Man glaubt hier", sagt W. Humboldt über die Stelle, „eine der hohen Gestalten zu sehen, die man bisweilen auf Werken der Alten, auf geschnittenen Steinen erblickt. Man fühlt sich betroffen und hält inne; man begreift nicht, wodurch und womit dieses alles gemacht ist. Der Dichter hat bloß die einfache Handlung erzählt; aber man kann sich nicht enthalten, dieser Erscheinung noch einen Augenblick zuzusehen; sie steht zu auffallend da. Von der Erzählung des Apothekers im vorigen Gesange her ist die Phantasie des Lesers noch von dem Zuge der Ausgewanderten erfüllt; er hat noch das verwirrte Durcheinander, die unbesonnene Hast, die gegen fremdes Unglück gleichgültige Selbstsucht vor Augen. Aus dieser ungeschiedenen Menge sondert sich nun eine einzelne Gruppe ab. Ein Wagen mit einer Wöchnerin ist zurückgeblieben, von Ochsen gezogen, die ein Mädchen lenkt. Das Mädchen tritt allein, einzeln auf, sie allein ruhig, besonnen, hülfreich. Nun muß alles, die Stärke des festgefügten Wagens, die gewaltige Größe der Tiere, sogar das

Digitized by Google

verwirrte Gedränge des Zuges ihr Bild zu vergrößern beitragen." — Ähnlich verfährt Longfellow bei der ersten Einführung seiner Evangeline*). Nachdem er nur ein paar Züge ihrer Gestalt, und zwar leicht vorstellbare, gegeben, stellt er sie sofort in Bewegung und Handlung dar:

Schwarz wie die Dornstrauchbeer an dem Wegrand glänzte das Auge,
Schwarz und milde zugleich, von bräunlichen Locken umschattet. —
Trug sie bei Mittagsglut in der Erntezeit zu den Schnittern
Krüge mit Bier, in dem Hause gebraut, wie lieblich erschien sie!
Lieblicher noch am Tage des Herrn . . .
Sittig schritt sie alsdann mit dem Rosenkranz und Meßbuch
Nieder die Straß im normannischen Häubchen und bläulichem Mieder
u. s. w.

Ovid bietet uns ein Beispiel in seinen Metamorphosen (VIII, 624 ff.). Juppiter und Merkur, abends in Menschengestalt umherwandernd und Einlaß begehrend, werden allenthalben unfreundlich zurückgewiesen, bis sie bei einem alten kinder- und gesindelosen Ehepaar, Philemon und Baucis, gastliche Aufnahme finden.

Als die Himmelsbewohner erreicht die kleinen Penaten
Und, die Scheitel gesenkt, eintraten zur niedrigen Thüre,
Hieß sie der Greis ausruhen auf dargeschobenen Sesseln,
Die mit rauhem Geweb überdeckt die geschäftige Baucis.

Der Dichter schildert nun zunächst mit keinem Zuge den silbergelockten Greis, die ehrwürdige Matrone; sondern er führt sie sogleich in ihrer beschränkten Häuslichkeit *handelnd* auf. Die Alte beseitigt schnell vom Herd die erstorbene Asche, weckt die darunter noch glimmenden Kohlen zur Glut, bedeckt sie mit getrocknetem Laub und dürrem Baumbast, facht sie mühsam mit altersschwachem Atem zu Flammen an, schiebt Reiswerk und kleingespaltene Scheite unter das aufgehängte Kesselchen und bereitet mit Beihülfe des Gatten unter freundlichen Gesprächen den Gästen ein frugales Mahl. An dem Eßtisch ist ein Fuß zu kurz; Baucis gleicht den Mangel durch eine untergeschobene

*) Dieses Citat und etwaige spätere aus der Evangeline entnehme ich meiner im Programm der Realschule zu Trier 1865 erschienenen Übersetzung.

Digitized by Google

Scherbe aus. Nun folgt die Beschreibung des Mahls. Hier erkennen die Alten an dem Wunder des sich immer von selbst erneuernden Weines die Gegenwart überirdischer Gäste, flehen um Nachsicht mit dem dürftigen Essen und schicken sich an, ihre einzige Gans, die Wächterin ihres winzigen Besitztums, zu fangen und zu schlachten; aber diese weiß lange durch neckische Wendungen den ungeschickt haschenden Alten zu entschlüpfen — und so prägt uns der Dichter das Bild des greisen Ehepaar auf eine höchst lebendige Weise ein.

§ 44. Schon in § 36 q wurde bemerkt, daß die in § 43 besprochene, von Lessing als allgemeingültig hingestellte Kunstregel nicht bloß Ausnahmen gestatte, sondern daß für gewisse Fälle gerade das Entgegengesetzte, nämlich *Bewegungslosigkeit als malerisch wirksamer* zu empfehlen sei. Dieser Fall wird jedesmal dann eintreten, wenn eben durch die Bewegungslosigkeit *das Interesse für das zu schildernde Objekt gesteigert wird*. Wenn sich uns im nächstvorhergehenden Paragraph die lebhaftere Vergegenwärtigung des Bildes einer Person mittelst Darstellung ihres Bewegens und Handelns daraus erklärte, daß sich in ihrem Handeln ihr Seelenleben ausspricht und hierdurch unser Interesse für die darzustellende Person erhöht wird: so wird es niemand befremden, Regungslosigkeit, sobald diese sich zur Steigerung unseres Interesses mehr eignet, als das Empfehlenswertere bezeichnet zu finden. Eine Ballade von J. G. Seegemund (Gottwalt) diene hierzu als Belag, ein Gedicht, in welchem überhaupt eine große Klarheit der Gestalten herrscht, weil darin mehrere der bereits erörterten und der noch zu erörternden Kunstmittel, in enger Verbindung angewandt, sich gegenseitig in ihrer Wirksamkeit unterstützen:

Der alte Ritter.

Er saß auf hohem Rittersaal
In seinem Stuhl, der Greis,
Der Ahnen Bilder rings zumal
Und seiner Kinder Kreis.

Auf einmal er sich lang erhebt
Und spricht: „Mir ist beklemmt;
In meine Hand das Schwert mir gebt
Und holt mein Panzerhemd.“

Digitized by Google

Und alle schaun ihn wundernd an,
Wie ihm die Knappen stumm
Das Schwert in seine Hand gethan,
Geschnallt den Panzer um.

Und alle staunen seiner Macht,
Wie er die Rüstung trägt,
Und wie er steht in Riesenpracht,
Als hätt' er wen erlegt.

Auf grauem Haupt des Helmes Last
Scheint ihm kein drückend Joch,
Und um die alten Glieder paßt
Das alte Kleid ihm noch.

Er hält das Schwert in sichrer Faust,
Gelehnt ans Wappenschild,
Daß allen tief im Innern graust,
Als wärs ein steinern Bild.

Und bleich und starr sieht er sie an,
Doch steht er wie im Feld,
Als siegt' er gegen tausend Mann,
Tot nun der greise Held.

Wie hier jeder sogleich von der dritten Strophe an empfindet, daß gerade die Regungslosigkeit der Gestalt unser inneres Auge zu deutlicher Vergegenwärtigkeit derselben reizt, ebenso ergeht es in Longfellows Evangeline da, wo der Priester Felicianus die Runde bei der vertriebenen Gemeinde macht:

So auch schritt er zum Platze, wo Evangeline beim Vater
Saß, und im flackernden Licht erschien ihm das Antlitz des Greises
Bleich und hager und hohl, ganz ohne Gedank' und Empfindung,
Starrend der Wanduhr gleich, von der man die Zeiger hinwegnahm
u. s. w.

§ 45. Im allgemeinen läßt sich der Satz aufstellen, daß sich die Vorstellung von Bewegungen und Handlungen, die auf den Gesichts- und Gehörsinn zugleich einwirken, unserer Phantasie lebhafter und kräftiger eindrückt. Wenn Schiller in der Braut von Messina das Auftreten der Eumeniden nach antiker Auffassung in folgender Weise darstellt:

Eherner Füße
Rauschen vernehm' ich,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen,

Ich erkenne der Furien Schritt!
Stürzet ein, ihr Wände!
Versink', o Schwelle,
Unter der schrecklichen Füße Tritt!

so prägt sich uns ihr Bild durch das ihre Bewegungen begleitende Geräusch doppelt energisch ein. Gleichwohl kann auch in manchen Fällen gerade die Geräuschlosigkeit des Auftretens

Digitized by Google

einer Person unsere Einbildungskraft zu klarerer Vergegenwärtigung ihrer Gestalt reizen. Es kommt eben (wie bei Bewegung und Regungslosigkeit in den §§ 43 u. 44) darauf an, was von beiden in dem vorhergehenden Falle *unser Interesse für die erscheinende Person mehr erhöht*: ein *geräuschvolles* oder ein *stummes* Auftreten derselben. Wem es vielleicht befremdlich scheint, daß ein stummes Auftreten die Phantasie zu stärkerer Thätigkeit aufreizen könne, der möge folgendes in betracht ziehen. Die Thätigkeit eines äußern Sinnes, und auf die Dauer noch die Leistungsfähigkeit desselben, wird erhöht, wenn er für ein anderes, nicht fungierendes Sinnesorgan aushelfend und ersetzend eintreten muß. Bekannt ist die Thatsache, daß man im finstern schärfer hört, und daß die Blinden es gewöhnlich zu einer bewunderungswürdigen Fähigkeit im Hören, wie im Tasten bringen. Dies erklärt sich daraus, daß dem von Dunkel Umgebenen und dem Blinden einer der Hauptkanäle, wodurch uns neue äußere Eindrücke zufließen, verschlossen ist, und daher der anregungsbedürftige Geist seine Aufmerksamkeit ungeteilter dem andern Hauptorgan zuwendet. Ebenso wird auch umgekehrt die Thätigkeit des Gesichtssinnes erhöht und nach und nach seine Kraft gesteigert, wenn der Gehörsinn fehlt. Nun ist aber schon in § 36 t darauf hingewiesen worden, daß unter denselben Bedingungen, unter denen sich ein Gegenstand der Außenwelt den *leiblichen* Sinnesorganen heller und bestimmter einprägt, unter eben denselben auch dem *innern* Auge, dem *innern* Ohr u. s. w., das heißt der Phantasie, sich die *Vorstellung* (das Innenbild) des Gegenstandes mehr erhelle und verdeutliche — ein Gesetz, dessen Allgemeingültigkeit sich weiterhin noch bei der Betrachtung mehrerer Kunstmittel bestätigen wird. Daher faßt unsere Phantasie die Gestalt einer stumm auftretenden Person lebhafter auf, als sie thun würde, wenn gleichzeitig auch unser inneres Ohr durch Laute in Anspruch genommen wäre. In der Stolbergschen Ballade „die Büßerin" lautet eine Strophe:

Digitized by Google

Aber mitten in der Freude
Öffnet eine Thüre sich;
Stumm und langsam feierlich
Kommt ein Weib in schwarzem Kleide
Ohne Gold, Geschmuck und Seide,
Abgehärmt von bitterm Leide,
Mit geschornem Haupte, schön
Wie der blasse Mond zu sehn.

Die ganze Erscheinung der Büßerin ist für das innere Auge viel klarer und bestimmter, als wenn sie mit Worten grüßte und ihren Knappen nicht durch bloßen Wink und Blick Befehle erteilte. Die Edelknechte bedienen sich schweigend; Erstaunen und Grauen fesselt auch des Gastes Zunge, und so herrscht während der ganzen Szene tiefe Stille, bis sie nach kurzem Mahle aufsteht und hinauswankt. — Dieselbe Wirkung zeigt sich in folgender Stelle aus Goethes Braut von Korinth:

Denn er sieht, bei seiner Lampe Schimmer
Tritt mit weißem Schleier und Gewand
Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer,
Um die Stirn ein schwarz und goldnes Band.
Wie sie ihn erblickt,
Hebt sie, die erschrickt,
Mit Erstaunen eine weiße Hand.

Zu weiterer Vergleichung mögen noch ein paar Stellen aus Wielands Agathodämon folgen, in dessen erstem Buche fast alle hier besprochenen Kunstmittel in der mannigfachsten Kombinierung und gegenseitigen Unterstützung angewandt sind:

„Indem ich mich einen Augenblick in dieser Aussicht verlor, trat ein leichtbekleidetes liebliches Mädchen aus dem Gebüsch herzu, und reichte schweigend mit jungfräulichem Anstande jedem, dem Alten und mir, einen krystallenen Becher des reinsten Wassers. Nachdem wir uns gelabt hatten, entfernte sich das Mädchen wieder." — Und später: „In diesem Augenblick trat die liebliche junge Nymphe wieder herein. Sie stellte einen kleinen Tisch, mit zwei Krystallbechern unvermischten Weines aus Naxos besetzt, vor den Alten hin, und trippelte eben so stumm und geräuschlos, wie sie gekommen war, wieder davon."

Es ist aber das stumme Auftreten eben so, wie die Regungslosigkeit, nur ausnahmsweise, in besonderen Fällen das Empfehlenswertere; im allgemeinen ist als Regel festzuhalten, daß Bewegungen, die zugleich auf den Gehörsinn einwirken, sich der Phantasie lebhafter einprägen, sowie auch der Lessingschen Vorschrift: „Stelle den zu schildernden Gegenstand in Bewegung

Digitized by Google

und Handlung dar" für die meisten Fälle ihre Gültigkeit nicht abzusprechen ist. Da somit Bewegung und Handlung als ein wichtiges poetisches Kunstmittel anzuerkennen sind, so liegt die Frage nahe: „Welche Arten von Bewegung und Handlung malen am kräftigsten (langsame oder rasche, periodische oder unregelmäßig wiederkehrende, alltägliche oder ungewöhnliche, frappierende u. s. w.)?" Zu einer auch nur annähernd befriedigenden Beantwortung dieser Frage ist die Rücksicht- und Bezugnahme auf mehrere noch unbesprochene Kunstmittel unumgänglich, weil die Wirkung derselben sich mit der Wirkung von Bewegung und Handlung aufs innigste verflicht. Ich halte es deshalb für zweckdienlich, die Antwort auf jene Frage einem spätern Paragraphen (§ 54) vorzubehalten.

§ 46. Ein Kunstmittel, dessen sich die Dichter oft in beschreibenden Partien mit großer Wirkung bedienen, läßt sich als Verhüllung und Enthüllung bezeichnen. Es besteht darin, daß man erst den Vorhang, die Hülle, das bergende Kleid, die Decke einer Gestalt zeigt, und dann erst die Gestalt selbst. Der Dichter führe z. B. eine schöne Rittergestalt in seiner Dichtung mit niedergelassenem Visier uns vor, lasse den Ritter erst nach einiger Zeit das Visier aufziehen oder gar den Helm vom Haupte nehmen und gebe dann nur einige Züge des aufgedeckten Antlitzes oder Hauptes, etwa ein blitzendes blaues Augenpaar, eine lichte, hohe Stirne, herabwallende hellblonde Locken: so ist ein kräftiges Bild vor unser geistiges Auge gestellt. Jean Paul, dem bereits die Wirkung dieses Kunstmittels zum Bewußtsein gekommen war, hat es nicht besonders glücklich „Aufhebung" benannt, und bemerkt darüber: „Sonst fragte ich mich, warum gerade in tausend und einer Nacht alle Schönheiten so schön und lebendig dastehen. Jetzt antwortete ich: durch Aufhebung, weil jede vorher nach Landessitte unter dem breiten Blatte des Schleiers glüht, und dann immer plötzlich das Laubwerk weggezogen wird." Die Art jedoch, wie er sich die Wirkung erklärt, däucht mir untriftig. Die Phantasie, meint er, „könne den leeren Raum, der durch Wegziehen des Vorhanges entsteht, nicht vertragen." Ich leite die Wirkung hauptsächlich

Digitized by Google

aus einer Prädisponierung der fremden Phantasie, aus der Erhöhung des Interesses für eine anzuschauende Gestalt (worüber mehr im nächsten Paragraph), aus der Begierde und Spannung her, in die uns der Anblick der Hülle setzt, welche Spannung das Gemüt voraus erregt und das innere Auge zu schärferer Auffassung und hellerer Ausmalung des Bildes reizt. Der Strom der schaffenden Phantasie staut sich gleichsam an dem entgegengehaltenen Hindernis, schwillt an ihm empor und stürzt nach Wegziehung desselben mit angesammelter Stärke fort. Unterstützend mag der Umstand mitwirken, daß oft bei Anwendung dieses Kunstgriffes das Lokal bestimmt, die Richtung, nach welcher das innere Auge wirksam sein soll, angegeben, und der Raum, worauf es seine Thätigkeit zu beschränken hat, vorher begrenzt wird (vgl. §§ 36 l und m, 38). Ich weise noch darauf hin, daß Jean Paul nur von einem „plötzlichen Wegziehen" des verbergenden Laubwerks spricht und der Aufdeckung, je rascher sie erfolgt, eine desto kräftigere Wirkung beizumessen scheint. Ich halte im Gegenteil eine allmähliche Enthüllung für wirkungsreicher, weil bei einer solchen das Kunstmittel sich mit dem in § 41 besprochenen verflicht und durch dasselbe unterstützt wird. Allerdings finden sich bei Dichtern manche Beispiele einer raschen Aufdeckung, von denen ich einige werde folgen lassen; ob aber in diesen oder in den hinzugefügten Beispielen einer successiven Enthüllung sich ein stärkerer Effekt des Kunstmittels fühlbar macht, gebe ich den Lesern zur Prüfung und Entscheidung anheim. Kenner des Altertums werden sich mancher Stellen aus Homer und Vergil erinnern, worin unser Kunstmittel in der Weise angebracht ist, daß schützende Götter ihre Günstlinge in Nebel hüllen und den Blicken ihrer Feinde entziehen. So verhüllt in der Iliade Venus den Paris, Neptun den Idäus, Apollo den Hektor. Nicht jedesmal, aber doch oft erscheint das Bild des im Nebel Verborgenen, wenn es von seiner Hülle befreit wird in erhöhter Schönheit sowohl als Klarheit, z. B. im ersten Buche der Äneis, wo Vergil seinen Helden, in eine Wolke gehüllt, unbemerkt in Didos Nähe kommen läßt:

Digitized by Google

. . . . . Da löste sich plötzlich die Wolke,
Die ihn umfloß und klärte sich auf in offenen Äther.
Siehe, da stand Äneas und strahlt' in leuchtender Helle,
Schön wie ein Gott an Antlitz und Schultern; es schenkte die Mutter
Herrliches Haupthaar ihm und die Purpurfarbe der Jugend
Und beseelte die Augen des Sohns mit heiterer Würde.

Lessing gedenkt in seinem Laokoon auch des Nebels, in welchen die Götter ihre Lieblinge, wenn diese in Gefahr waren, zu verbergen pflegten, sieht aber seltsamerweise in der Erwähnung des Nebels nichts, als „eine poetische Redensart für unsichtbar machen." Der Nebel, die Wolke sei „eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen", das den Betrachtern zurufe: Ihr müßt euch die als verhüllt angegebene Gestalt als unsichtbar vorstellen. Nebel und Wolke seien nichts besser, „als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen." Lessing läßt sich auch durch folgende Stelle der Ilias (XX, V. 446 ff.) nicht irre machen:

Gegen den göttlichen Hektor nunmehr stürmt' eilig Achilleus
Vor mit grausigem Schrei voll heißer Begier, ihn zu töten.
Jenen entrückte jedoch dem Kampf fürsorglich Apollon,
Leicht als ein Gott ihn umhüllend mit dichter Wolke des Nebels.
Dreimal stürmte heran der göttliche Läufer Achilleus
Mit erzblinkendem Speer, dreimal in den Nebel nur stieß er.

Das heiße, meint Lessing, in der Sprache Homers weiter nichts als, Achilleus sei so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen habe, ehe er die Entrückung des Feindes merkte. „Keinen Nebel", sagt er, „sah Achilles; und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, die Entrückung sei so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper habe nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein, nicht weil man statt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern, weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken." Ich zweifle, ob einer meiner Leser bei allem

Digitized by Google

Respekt vor Lessings Ansichten ihm hier beipflichten könne. Daß neuere Dichter, die sich des vorliegenden Kunstmittels bedient haben, die Nebelhülle anders auffaßten, unterliegt keinem Zweifel. Von Klopstock zeigt dieses folgende Stelle aus dem zweiten Buche seines Messias, wo er uns Satans schauerlich erhabene Gestalt zu schildern sucht:

. . . . . Satan eilet zur Hölle,
Reißt ergrimmt durch die Pforte sich, steigt in dampfendem Nebel
Auf den hohen, gefürchteten Thron. Ihn erblickte kein Auge
Unter den Augen, die Nacht und Verzweiflung trübe verstellten.
Zophiel nur, ein Herold der Höll', entdeckte den Nebel,
Welcher hinauf sich zog die erhebenden Stufen, und sagte
Einem, der neben ihm stand: „Kommt Satans oberste Gottheit
Etwa zur Hölle zurück? Verkündigt der dampfende Nebel
Jene Rückkehr, welcher die Götter so lange schon harrten?
Als der Herold noch sprach, floß schnell die umhüllende Dämm'rung
Rings von Satan; er saß auf einmal mit zornigem Antlitz
Fürchterlich da . . .

Wie fast alle Kunstmittel, kann auch das vorliegende durch Kombinierung und Verflechtung mit andern in seiner Wirksamkeit sehr gesteigert werden. Wir werden später (§ 48) ein Kunstmittel kennen lernen, das sich als „kräftige Beleuchtung" bezeichnen läßt. Klopstock hat dieses in der Fortsetzung der oben angeführten Stelle zur „Verhüllung und Enthüllung" hinzugefügt und dadurch das Bild des Satans noch stärker hervorgelichtet:

. . . . . Gleich eilte der flüchtige sklavische Herold
Gegen die Feuergebirge, die sonst mit Strömen und Flammen
Satans Kommen dem Abgrund in allen Gegenden kundthun.
Zophiel stieg auf Flügeln des Sturms durch die Höhlen des Berges
Gegen die dampfende Mündung empor. Ein feuriges Wetter
Machte darauf den ganzen Bezirk der Finsternis sichtbar,
Jeder erblickte den schrecklichen König in schimmernder Ferne.

Wie durch Beleuchtung, so wird auch oft durch ein später zu besprechendes Kunstmittel, den Kontrast, die Wirkung der Enthüllung bedeutend verstärkt. Die Verhüllung, oder — in diesem Falle genauer ausgedrückt — die Vermummung,

Digitized by Google

Verkappung, Verlarvung muß dann einen Gegensatz bilden zu der darunter verborgenen Gestalt. Hierzu ein Beispiel aus Tegnérs Frithjofssage. Frithjof kommt zu König Ring als Greis verkleidet, um die Königin, seine ehemalige Braut, noch einmal zu sehen. Ring und seine Gemahlin feiern eben das Julfest im Königssaale:

Da trat herein ein Fremdling, ein Greis, gebückt am Stab,
Dem Bärenhaut die Glieder von Haupt zu Fuß umgab.
Er ging, gesenkt den Scheitel; doch wenn er aufrecht stand,
So reichten ihm die andern kaum an der Schulter Rand.

Und als im Saal er unten sich auf die Bank gesetzt —
Das war der Platz der Armen in jener Zeit wie jetzt —
Da lachten sein die Schranzen und sahn einander an,
Auf ihn mit Fingern deutend, den zott'gen Bärenmann.

Wie blitzten da zwei Augen kühn aus dem Bärenfell!
Und einen von den Spöttern ergriff der Alte schnell
Und drehte ganz gemächlich ihn köpflings um und um
Und stellt' ihn hin behutsam — rings ward der Kreis da stumm.

Der König erkennt Frithjof trotz seiner Verhüllung und fordert ihn auf, das Mummenkleid abzuwerfen:

Da sinkt vom Haupt des Greises herab das Bärenfell —
Und sieh! zu einem Jüngling erblüht der Alte schnell.
Von hoher Stirn hernieder auf breite Schultern rollt
Der Strom der lichten Locken wie eine Flut von Gold.

Die mächt'ge Brust umwallet ein blaues Samtgewand,
Den schlanken Leib umgürtet ein breites Silberband . . .
u. s. w. (vgl. oben § 37.)

Wünscht man ein Beispiel von Kombinierung des Kunstmittels Verhüllung und Enthüllung mit einer ganzen Reihe von andern Kunstmitteln, so brauche ich nur auf das am Schlusse von § 42 mitgeteilte Gemälde, welches die Rückverwandlung der indischen Prinzessin Lusa aus einer Eule in ein Mädchen darstellt, zurückzuweisen. Die Verhüllung in Nebel geschieht in dem Eingangsthor eines dunkeln Ganges:

Bis der Eule Bild verschwand
Und im finstern Thor halb schwebend
Nur die weiße Wolke stand . . .

Digitized by Google

Dadurch ist für das Bild eine genaue „Ortsbestimmung und Einrahmung“ (vgl. § 38) gegeben. Zugleich fällt eine „kräftige Beleuchtung“ (§ 48) auf die Szene, wozu sich noch Kontrastwirkung (§ 50), successives Erscheinen (§ 41) und Benutzung leicht vorzustellender Gegenstände (§ 37) gesellen:

Aber sieh; nun fing der Nebel
An zu wallen und zu weben,
Sich zu lösen und als leichter,
Heller Duft emporzuschweben.
Und anstatt der mißgestalten
Eule wand sich aus dem Flor
Der beschwingten Silberdüfte
Sacht ein reizend Bild hervor:

Einer Jungfrau rosig Antlitz,
Von dem Morgen angelacht,
Stirn und Wang' und Hals umflutet
Reich von dunkler Lockenpracht.
Und wie weiter nun und tiefer
Sich verzog der Nebelschleier,
Trat gemach auch Prachtgewandung
Deutlicher hervor und freier.

Interessant ist die eigentümlich modifizierte Art, wie Goethe ein paarmal das Kunstmittel der Verhüllung und Enthüllung angewandt hat. Die jetzt seine Gedichtsammlung eröffnende „Zueignung“ beginnt mit der Schilderung eines schönen heitern Frühlingsmorgens. Aber aus dem Flußwiesenthal stieg ein Nebel auf, der den berganſteigenden Dichter bald ganz umhüllte. Da ließ sich plötzlich „eine Klarheit sehn“, die er anfangs für die durchdringen wollende Sonne hielt; aber auf einmal umgab ihn ein blendender Glanz, und, mit dem glänzenden Gewölk hergetragen, schwebte ein göttlich Weib vor seine Augen hin:

Kein schöner Bild sah ich in meinem Leben,
Sie sah mich an und blieb verweilend schweben.

Es war die Göttin der Poesie, für die sein Herz von jeher geschlagen hatte. Nach längerm Gespräch mit dem Dichter

Da reckte sie die Hand aus in die Streifen
Der leichten Wolken und des Dufts umher;
Wie sie ihn faßte, ließ er sich ergreifen,
Er ließ sich ziehn, es war kein Nebel mehr.
Mein Auge konnt' im Thale wieder schweifen,
Gen Himmel blickt' ich, er war hell und hehr.
Nun sah ich sie den reinsten Schleier halten,
Der um sie floß und schwoll in tausend Falten.

Digitized by Google

Ihn überreichte sie dem Dichter als ein Zauber- und Beschwichtigungsmittel für alle „bangen Erdgefühle", ähnlich dem Schleier der Leukothea, welcher den Odysseus gegen den Sturm sicherte:

Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit,
Gewebt aus Morgenduft und Sonnenklarheit.

In ähnlicher Weise nähert sich dem Dichter in seiner Elegie „Euphrosyne" in tiefer Nacht, im einsamen Hochgebirge der Schatten einer früh hingeschiedenen Freundin, Christiane Neumann, die er mit liebevoller Sorgfalt zu einer trefflichen Schauspielerin ausgebildet hatte. Von einem Felsen herüber sieht er ein leuchtendes Wolkengebilde heranschweben:

Näher wälzt sich die Wolke, sie glüht. Ich staune dem Wunder!
Wird der rosige Strahl nicht ein belebtes Gebild?
Welche Göttin nahet sich mir? und welche der Musen
Suchet den treuen Freund selbst in dem grausen Geklüft?

Die Freundin gibt, aus dem rosigen Nebel hervortretend, sich ihm zu erkennen und erinnert ihn in langem Gespräch an die schöne mit ihm verlebte Lehrzeit.

Also sprach sie, und noch bewegte der liebliche Mund sich
Weiter zu reden; allein schwirrend versagte der Ton.
Denn aus dem Purpurgewölk, dem schwebenden, immer bewegten,
Trat der herrliche Gott Hermes gelassen hervor.
Mild erhob er den Stab und deutete; wallend verschlangen
Wachsende Wolken im Zug beide Gestalten vor mir.
Tiefer liegt die Nacht um mich her; die stürzenden Wasser
Brausen gewaltiger nun neben dem schlüpfrigen Pfad.
Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer,
Und ein moosiger Fels stützet den Sinkenden nur.

Auch hier wird wieder das Hervortreten (des Hermes) aus der Verhüllung in seiner Wirkung durch zwei andere Kunstmittel unterstützt, durch den Kontrast (§ 50) der finstern Umgebung mit der ganzen Scene, und durch das gelassene Handeln und stumme Auftreten des Gottes (§ 45). Psychologisch und physiologisch richtig ist, wenn sodann die Dunkelheit als verstärkt dargestellt wird; dem Kummervollen deucht die Nacht düsterer, und plötzlich verschwindendes Licht läßt Finsternis noch finsterer erscheinen. — Man möge aus den bisher gegebenen

Digitized by Google

Belegstellen zu unserm Kunstmittel nicht schließen, daß dasselbe sich bloß zur Hervorlichtung einer einzelnen Gestalt eigene; auch zur Aufhellung größerer Bilder (Landschaften, umfassender Bauwerke u. dgl.) erweist es sich in hohem Grade wirksam. Das zeigt z. B. folgende Romanstelle:

„Wir waren spät im Schlosse angelangt. Der Graf hatte mir ein Zimmer geben lassen, das eine der schönsten Ansichten der gepriesenen Landschaft gewährte. Die frühe Morgendämmerung rief mich in meiner Sehnsucht nach dem Anschauen derselben aus dem Bette. Als ich aber die Vorhänge der Fenster zurückschlug, starrte ich in einen dichten Nebel, der mich auch nicht die nächsten Gegenstände klar erkennen ließ. Die Wellen des Flusses, an dessen Rande sich der Schloßfels steil erhebt, hörte ich tief unten plätschernd sich brechen, Menschen hörte ich schon am Ufer geschäftig auf und ab wandern, rufen und schwatzen, hörte Bretter fallen und Kähne rauschen; aber mein Blick entdeckt noch keinen Gegenstand. Endlich sammelte sich der Nebel zu leichten Gewölkflocken, die der stärker sich erhebende Morgenwind hinwegzutreiben begann. Nun entschleierten die Bergkuppen ihre Häupter und zeigten Ruinen, die sie stattlich krönten; die farbenreiche Abhänge der Gebirge enthüllten sich mit ihren halbversteckten niedlichen Landhäusern; dann erschien auch der prächtige, blitzende Strom, von Kähnen und Schiffen belebt u. s. w."

In einer metrischen Bearbeitung des reizenden Märchens vom Dornröschen*) wird gegen den Schluß geschildert, wie das Königsschloß aus seiner hundertjährigen Hülle — einem turmhohen undurchdringlichen Stachelzaun — nach Dornröschens Erweckung durch den Kuß des Prinzen wieder hervortritt. Der Prinz hat, trotz vieler vorangegangener mißglückten Versuche den Zaun zu durchbrechen, sich kühn eine Bahn hindurch geöffnet, hat Dornröschens Zauberbann gelöst und mit ihr in dem Schloß, wo alles bezaubert war, umherwandelnd, überall wieder Leben und Bewegung hervorgerufen. Seinen Speer und sein Roß hatte er draußen vor dem Zaun einem jungen Schäfer in Verwahrung gegeben. Wir beginnen mit der Stelle, wo der Prinz und Dornröschen in den Königssaal eintreten:

*) Mitgeteilt in meinem Deutschen Lesebuch, II, S. 144 ff. (7. Aufl. Braunschweig, Westermann, 1878.)

Digitized by Google

Nun trat, Dornröschen an seiner Hand,
Der Jüngling in golddurchwirktem Gewand
Mit gekröntem Helm in den Königssaal.
Da hob sich der König und sein Gemahl
Und der edlen Damen und Herren Chor
Erwachend aus ihren Sesseln empor
Und sahen mit großen Augen sich an
Und sahen verwundert den jungen Mann,
Der, schönheitstrahlend und fürstlich geziert,
Die Königstochter hereingeführt.
Wir lassen sie dort mit ihrem Glück,
Mit Fragen, Staunen und Danken zurück,
Und wandern inzwischen hinaus vors Schloß.

Da ist noch harrend mit Speer und Roß
Am Hügel der junge Schäfer zu schaun.
Der sieht jetzt eben staunend den Zaun,
Der himmelhoch die Burg umzogen,
In weißen Nebel sich wandeln und wogen.
Und oben trennen sich Schichten los
Und steigen empor in des Äthers Schoß,
Als Flocken im Abendhimmel zu schweben.
Und Wölkchen nach Wölkchen sieht er sich heben,
Und tiefer schon sinkt die Nebelwand,
Die noch das Schloß verhüllet dem Land.
Jetzt kann er die Fahnen schon flattern sehn,
Die hoch auf den Spitzen der Türme stehn;
Nun treten die zackigen Zinnen heraus,
Dann zeigt sich das herrliche Königshaus.
Hoch leuchtet die Fensterreih' im Glanz
Des Abendrots wie ein glühender Kranz,
Schon tauchen des Parks Baumkronen empor —
Da löst sich der letzte Nebelflor,
Und prächtig, vergoldet vom Abendschein,
Glänzt frei in das Land die Burg hinein
Und kündet, daß endlich dem Zauberband
Der König sich und sein Haus entwand.

§ 47. Zur Erklärung der Wirkungsart des zuletzt besprochenen Kunstmittels könnte man auch auf das in § 36 t angedeutete Gesetz für die Thätigkeit der Phantasie zurückgehen. Das geistige Auge (überhaupt die Phantasie), wurde dort gesagt, bestrebt sich, die Gebilde der Innenwelt den für die Außenwelt gesetzten Bedingungen auch dem Grade der Hel-

Digitized by Google

ligkeit und Bestimmtheit nach anzupassen. Lesen wir in einer Dichtung, daß eine darin vorkommende Person mit ihrem leiblichen Auge zuerst einen Gegenstand im Zwielicht nur unklar aufgefaßt, dann aber bei der Betrachtung desselben in voller Beleuchtung ein klareres und bestimmteres Bild gewonnen habe, so richtet sich unser inneres Auge darnach und sucht bei der Erwähnung des zweiten Anschauens auch ein klareres Innenbild des Gegenstandes als bei der Erwähnung des ersten Anschauens hervorzubringen. Ähnlich läßt sich der Hergang beim Kunstmittel der Verhüllung und Enthüllung auffassen. Die Phantasie, kann man sagen, entwirft schon vor dem Wegziehen des Vorgangs ein Bild der dahinter vermuteten Gestalt in allgemeinern, unbestimmtern Konturen und mattern Farben, fühlt sich aber nach Beseitigung der Hülle gedrungen, das Schwankende zu bestimmen, die Umrisse ihres Bildes schärfer, die Farben kräftiger zu machen. Das wäre also ein stufenförmiges Schaffen der Phantasie, ein schrittweises Erhöhen der Klarheit ihrer Bilder, das wir Gradation nennen wollen. Unzweifelhaft findet eine solche Gradation statt, wenn einer Person des Gedichtes eine Gestalt erst beschrieben und dann gezeigt wird, wie dies beispielsweise in Wielands Agathodämon geschieht. Hirten haben dem Hegesias allerlei wundersame Geschichten und Charakterzüge von einem wohlthätigen Dämon erzählt, der in den Gebirgen ihrer Insel hause. Schon bei dieser Beschreibung hat das innere Auge des Hegesias, und mit ihm die Phantasie des Lesers, sich ein Bild des rätselhaften Mannes entworfen; aber die Klarheit und Bestimmtheit des Bildes steigerte sich bei Hegesias in hohem Grade, als er nach einer mühevollen Reise zur Wohnung des Geschilderten auf einmal hinter einem Gesträuch von glühenden Essigrosen hervor eine ehrwürdige Greisengestalt, die mit der Beschreibung der Hirten ganz übereinstimmte, langsam sich nähern sah. Der Leser schaut nun zwar beide Male den Agathodämon nur mit dem innern Auge; allein um so viel des Hegesias leibliches Schauen sein geistiges an Bestimmtheit und Deutlichkeit übertraf, um so viel sucht die Phantasie des Lesers, dem ihr inwohnenden oben angedeuteten

Digitized by Google

Gesetze gemäß, in ihrem zweiten Bilde das erste an Helle der Farben und Schärfe der Umrisse zu überbieten. — Ein anderes Beispiel der Anwendung dieses Kunstmittels bietet uns Goethes Hermann und Dorothea. Hermann beschreibt den zur Prüfung seiner Braut ausgehenden Freunden das Mädchen in folgenden Zügen, die vorherrschend nach der in § 37 besprochenen Kunstregel ausgewählt sind:

Aber ich geb' euch noch die Zeichen der reinlichen Kleidung:
Denn der rote Latz erhebt den gewölbeten Busen,
Schön geschnürt, und es liegt das Mieder ihr knapp an;
Sauber hat sie den Saum des Hemdes zur Krause gefaltet,
Die ihr das Kinn umgibt, das runde, mit reinlicher Anmut.
Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund;
Stark sind vielmal die Zöpfe um silberne Nadeln gewickelt.
Vielgefaltet und blau fängt unter dem Latze der Rock an,
Und umschlägt ihr im Gehn die wohlgebildeten Knöchel.

Die Freunde, die in ihrer großen Zuneigung zu Hermann mit regem Interesse nach Dorothea umherspähen, entdecken sie endlich, und wenn nun einer der Hausfreunde nach hergebrachter epischer Weise die Beschreibung fast wörtlich wiederholt, so erneuert unser inneres Auge das bereits vorher entworfene Bild in kräftigern und hellern Zügen, obwohl kein neuer bedeutsamer Zug in der zweiten Beschreibung hinzugefügt wird. — Gradation findet auch statt, wenn einer Person des Gedichtes eine Gestalt *zuerst als Traumbild und dann nochmals als wirkliche Erscheinung vorgeführt wird*, wie dies z. B. in Wielands Oberon sowohl beim Bilde Hüons, als bei dem seiner Geliebten geschieht; ferner wenn statt eines eigentlichen Traumbildes *eine Hallucination* (Phantasiewahngebilde eines Wachenden) *der wirklichen Erscheinung vorangeht*. Von letzterm bietet die schöne Stelle ein Beispiel, womit der Gesang Erato in Goethes Hermann und Dorothea beginnt:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Auge, die schnell verschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; — wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens

Digitized by Google

Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.
Aber er fuhr aus dem staunenden Traum auf, wendete langsam
Nach dem Dorfe sich zu und staunte wieder; denn wieder
Kam ihm die hohe Gestalt des herrlichen Mädchens entgegen.
Fest betrachtet' er sie; es war kein Scheinbild, sie war es
Selber. Den größern Krug und einen kleinern am Henkel
Tragend in jeglicher Hand, so schritt sie geschäftig zum Brunnen.

Das gaukelnde Phantasiebild ist hier die Vorstufe zu dem kräftigern Bilde, das unsere Einbildungskraft beim wirklichen Auftreten Dorotheens schafft. Und dabei läßt es der Dichter noch nicht bewenden: er zwingt durch einen andern Kunstgriff unsere Phantasie noch einmal zur Steigerung ihrer Thätigkeit, indem er gleichsam *die Gestalt von der Person lostrennt* und dadurch unser inneres Auge zur gesonderten und schärfern Betrachtung der Gestalt reizt. Dies geschieht in der wunderschönen Stelle:

Also sprach sie und war die breiten Stufen (des Brunnens) hinunter
Mit dem Begleiter gelangt, und auf das Mäuerchen setzten
Beide sich nieder des Quells. Sie beugte sich über zu schöpfen,
Und er faßte den andern Krug und beugte sich über.
Und sie sahen gespiegelt ihr Bild in der Bläue des Himmels
Schwanken und nickten sich zu und grüßten sich freundlich im Spiegel
u. s. w.

Jeder Leser muß der lichtvollen Klarheit dieses kleinen Gemäldes sich bewußt werden. In welchen Zügen aber steckt der geheime Zauber, der unsere Einbildungskraft zur Erzeugung so lichter Bilder befruchtet? Die Hauptkraft liegt wohl in dem *Spiegelbilde*, das die Gestalten *abgesondert* zur Beschauung hinstellt; und was die Wirkung dieser Absonderung noch erhöht, ist der Umstand, daß das Spiegelbild *in einfacher Umgebung* (vgl. § 39) „in der Bläue des Himmels" erscheint. Dann ist auch die trauliche Enge der tiefern Brunnenumgebung in Anschlag zu bringen, da hierdurch die Gruppe eine festere Begrenzung gewinnt (vgl. § 38). Ferner wird durch das Niederlassen auf das Einfassungsmäuerchen der gestaltenschaffenden Phantasie ein Halt- und Ansatzpunkt geboten (§ 38), in welcher Beziehung ein gleich folgender Zug noch wirksamer ist, „dann ruhten sie

Digitized by Google

beide, vertraulich auf die Gefäße gelehnt." Endlich kommt auch unsrer Einbildungskraft die Symmetrie (§ 31), das Symmetrische in Gruppierung und Handlung zu statten: beide fassen einen Krug, beide beugen sich über, betrachten gegenseitig ihr Spiegelbild, schöpfen aus dem Brunnen, lehnen sich auf ein Gefäß.

§ 48. Die Wirksamkeit der meisten bisher besprochenen Kunstmittel beruht auf dem in § 36 t angegebenen Gesetz für die Phantasiethätigkeit, demgemäß die Einbildungskraft ihren Gebilden den für die Außenwelt geltenden Bedingungen angepaßten Grad von Klarheit und Bestimmtheit zu geben sucht. Zu den Bedingungen nun, unter denen sich in der Außenwelt ein wirklicher Gegenstand dem leiblichen Auge heller und deutlicher darstellt, gehört kräftige Beleuchtung; sie muß also auch ein Mittel lebhafter poetischer Gestaltenmalerei sein. Für die Triftigkeit dieser Folgerung sprechen zahlreiche von mir gesammelte Belegstellen. Ich gebe nur einige und weise dabei auf ein paar schon mitgeteilte zurück. Wenn es in dem in § 38 citierten Gedichte von Pfarrius heißt:

Es stieg im Mondenschimmer
Der Roland aus der Gruft,
Trat unter seinen Bogen
Und horchte hinaus in die Luft . . .

so kommt hier die Mondbeleuchtung der Wirkung des im dritten Verse angewandten Kunstmittels der Einrahmung zu Hülfe. Dasselbe geschieht in der ersten Romanstelle des nämlichen § 38:

„Durch dieses von unsichtbarer Hand hingezauberte ätherische Prachtthor sah man in eine Gebirgslandschaft hinein. Die Höhen im Hintergrunde des herrlichen Bildes, von der Sonne kräftig angeglänzt, schimmerten mit den tropfenblitzenden Farbenteppichen ihrer Abhänge trotz der Entfernung kräftig hervor."

Nachdem Schlegel in seiner Ballade „Arion" den Sänger mit Anwendung des in § 37 besprochenen Kunstmittels geschildert hat:

Der Jüngling hüllt die schönen Glieder
In Gold und Purpur wunderbar u. s. w.

Digitized by Google

greift er zu dem Mittel der kräftigen Beleuchtung:

Die Cither ruht in seiner Linken,
Die Rechte hält das Elfenbein;
Er scheint erquickt die Luft zu trinken,
Er strahlt im Morgensonnenschein ....

und fügt dann noch zur Verstärkung das Kunstmittel der einfachen Umgebung (§ 39) hinzu, indem er ihn auf den Schiffsrand hintreten läßt, wo sich uns das Bild des reichgeschmückten, sonnebeglänzten Jünglings auf dem Hintergrunde des blauen Meeres darstellt. — In der in § 45 angeführten Stelle aus Goethes Braut von Korinth:

Denn er sieht, bei seiner Lampe Schimmer
Tritt mit weißem Schleier und Gewand
Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer,
Um die Stirn ein schwarz und goldnes Band ...

tragen schon der Schleier, das Gewand, das Stirnband als leicht zu erzeugende engverknüpfte Vorstellungen (vgl. § 37), das Erscheinen des Mädchens in der umrahmenden Thüre (vgl. § 38) und ihr sittsames stilles Auftreten (§ 45) zur Hervorlichtung ihres Bildes bei; aber verstärkt wird die Wirkung jener drei Kunstmittel durch den Zusatz „bei seiner Lampe Schimmer". Man vergleiche damit die spätere Stelle des Gedichtes, wo die Mutter zu dem Verlobtenpaar ins Zimmer tritt:

So zur Thür hinein
Bei der Lampe Schein
Sieht sie — Gott! sie sieht ihr eigen Kind!

§ 49. In einem frühern Paragraphen, der von dem Kunstmittel der einfachen Umgebung handelt (§ 39), wurde bemerkt, daß die Phantasie das Bild eines Gegenstandes, der ihr als erhöht, über die Umgebung hervorragend dargestellt wird, in kräftigern Zügen und hellern Farben auszumalen pflege, und als Grund hiervon wurde eben das Hinausragen über die umringenden Gegenstände bezeichnet, welche nun nicht mehr die Thätigkeit der Phantasie ablenken und zerstreuen. Es läßt sich aber das Kunstmittel der Erhöhung des anzuschauenden Gegenstandes noch auf eine andere Weise begründen,

Digitized by Google

und zwar so, daß es wie die beiden nächstvorigen (kräftige Beleuchtung und Gradation) auf das in § 36, t angegebene Gesetz für die Phantasiethätigkeit zurückgeführt wird. Das Auszeichnende, das Ungewohnte der Stellung, das ein Gegenstand durch Erhöhung über die Umgebung gewinnt, reizt schon das leibliche Auge zu schärferer Auffassung, und daher muß auch die Phantasie ein erhöht vorgestelltes Objekt lebhafter ergreifen und deutlicher ausmalen. Aber auch die *erhöhte Stellung des Schauenden*, die Erhöhung der Person, mit deren Augen wir eine Gestalt oder Gestaltengruppe in Gedichten anschauen, reizt unsere Einbildungskraft, die Gestalt oder Gestaltengruppe uns lebhafter zu vergegenwärtigen. Es bilden daher in folgender Stelle aus Platens Abbassiden (Gesang I), wo das Brüderpaar Assur und Assad sieben Tage lang durch ein wüstes und schauerliches Hochgebirge zieht und nachts, ohne es zu merken, den höchsten Randgipfel erreicht, die durch den Druck ausgezeichneten Verse einen sehr wirksamen Zug der Schilderung:

. . . . . Über Fels und Baumstumpf
Ging die Fahrt durch ungebahnte Wildnis.
Aber als der achte Morgen graute,
Und die Brüder vom bemoosten Lager
Auf sich richteten, Arm in Arm geschlungen,
Welch ein Schauspiel bot sich dar! Sie sahen
Angelangt sich auf des Berges Gipfel,
Unter ihnen lag die weite Landschaft
Segenreich und unabsehlich lieblich,
Wo das Maisgefild, Olivenpflanzung
Grünend wucherte, wo der edle Weinstock
Um Platanen wob unzählige Ranken.
Doch im Hintergrund, ein Sonnenspiegel,
Lag im Morgenlicht das Meer u. s. w.

Ebenso, wenn im dritten Buch der Ilias Helena dem Priamos von der hohen Mauer Ilions herab die unten in der Ebene sich umherbewegenden Führer der Griechen zeigt, faßt unser inneres Auge die angedeuteten Gestalten zum Teil zwar aus einem andern (in § 54 zu besprechenden) Grunde lebhaft auf, aber auch die *Bedingung der freien Aus- und Ansicht*,

Digitized by Google

an der wir mit den Schauenden auf ihrem hohen Standpunkte geistig teilnehmen, reizt unsere Phantasie zur Steigerung der Bilderklarheit. — Es ist hier wohl der geeignete Ort, an einen Kunstgriff zu erinnern, mittelst dessen dramatische Dichter den Zuschauern eines Bühnenstücks ein außerhalb der Scene vorgehendes Ereignis, nicht ihrem leiblichen, sondern ihrem Geistesauge, vorführen. Wie dies geschieht, wird sich uns gleich an Beispielen zeigen. Da der Dichter in der Regel sich dieses Kunstgriffs nur dann bedient, wenn es ihm schwer wird, sein Publikum zu Augenzeugen des Geschehenden zu machen, so begreift es sich, warum er ein Kunstmittel, das die Thätigkeit der Gesichtsphantasie steigert, willkommen heißt und dem schauenden Berichterstatter gewöhnlich eine erhöhte Stellung gibt. So zeigt in den Phönicierinnen des Euripides der Paidagogos der Antigone auf dem Palastgiebel die Führer des argivischen Heeres, das sich draußen im Felde eben in Schlachthaufen sondert und ordnet. Bekannt ist dem Leser die Scene im letzten Akt von Schillers Jungfrau von Orleans, wo Johanna, gefangen, in einem Wartturm gefesselt und von Isabeau und englischen Soldaten bewacht, mit Entzücken und Siegesahnung den Kriegsmarsch der heranrückenden Franzosen hört. Auf Isabeaus Befehl steigt ein Soldat auf die Warte, um über den Gang der Schlacht zu berichten. Die Scene erinnert an einen Auftritt im dritten Akt von Götz von Berlichingen, wo Selbitz, durch eine Wunde gefesselt, ebenfalls einen Knecht auf eine Warte steigen und sich von ihm das draußen vorgehende Gefecht beschreiben läßt. Vielleicht diente diese Scene jener als Vorbild; wenigstens stimmen beide in manchen Einzelzügen überein, z. B. in folgenden, zu denen jeder leicht die Parallelstellen in dem Schillerschen Drama finden wird:

Selbitz.

Was siehest du? . . . Siehst du Götzen?

Knecht.

Die drei schwarzen Federn seh' ich mitten im Getümmel.

Digitized by Google

Selbitz.

Schwimm, braver Schwimmer! . . Und ich liege hier!

Knecht.

Weh! weh! Götzen seh' ich nicht mehr!

Selbitz.

So stirb, Selbitz!

Knecht.

Ein fürchterlich Gedränge, wo er stund.

Selbitz.

Siehst du Lersen nicht?

Knecht.

Nichts. Es geht alles drunter und drüber . . .
Sieg! Sieg! Sie fliehen u. s. w.

In etwas veränderter Art hat Geibel am Schluß des ersten Aufzugs seiner Sophonisbe den in Rede stehenden Kunstgriff angewandt. Die Astarte-Priesterin Thamar berichtet dort von einem altanartigen Geländer in der Halle der Königsburg herab der sich zum Kampf rüstenden Königin Sophonisbe das drohende Herannahen von Feinden. Ein besonderer Freund dieses Kunstgriffs scheint Heinr. v. Kleist gewesen zu sein. In seiner Penthesilea hat er sich desselben nicht bloß in der oben (am Schluß von § 41) angeführten schönen Stelle bedient, sondern auch schon gleich im zweiten Auftritt, wo auf einer Anhöhe stehende griechische Krieger ihrem Hauptmann schildern, wie Penthesilea mit ihrem Weibertroß den Achill in seinem Kriegswagen verfolgt:

Der Ätolier.

. . . . . Seht, wie sie mit den Schenkeln
Des Tieres Leib inbrünstiglich umarmt!
Wie sie, bis auf die Mähn herabgebeugt,
Lechzend hinweg die Luft trinkt, die sie hemmt!
Sie fliegt, wie von der Sonne abgeschossen —
Numidische Pfeile sind nicht hurtiger.
Das Heer bleibt keuchend hinter ihr wie Köter,
Wenn ganz sich aus die Dogge streckt, zurück.
Kaum, daß ihr Federbusch ihr folgen kann!

Hauptmann.

So naht sie ihm?

Digitized by Google

Der Doloper.

Naht ihm! Mit jedem Hufschlag
Schlingt sie wie hungerheiß ein Stück des Weges,
Der noch sie vom Peliden trennt, hinunter.

Myrmidonier.

Bei allen hohen Göttern, die uns schützen!
Sie wächst zu seiner Größe schon heran!
Sie atmet schon den Staub, zurückgeführt
Vom Wind, den wirbelnd seine Fahrt erregt;
Der rasche Zelter, den sie reitet, wirft
Erdschollen, aufgewühlt von seinem Huf,
Schon in die Muschel seines Wagens hin.

Eine ähnliche Stelle bietet der siebente Auftritt: die Oberpriesterin der Amazonen läßt sich dort durch in die Ferne schauende Mädchen den Beginn einer Schlachtscene schildern. — Man wird bemerkt haben, daß die dramatischen Dichter in solchen Partien alle Kunst und Kraft poetischer Malerei aufzubieten suchen, wie die Griechen es in den berichterstattenden Botenreden ihrer Dramen gethan, und zwar aus gleichem Grunde gethan; denn dort wie hier galt es, den Zuschauern für das Wegfallen des Anschauens mit dem leiblichen Auge einen Ersatz durch reichere und intensivere Beschäftigung des geistigen Auges zu geben.

§ 50. Zu den Bedingungen, die das leibliche Auge zu schärferer Auffassung eines Gegenstandes der Außenwelt anregen, gehört der Kontrast, d. h. der auffallende Gegensatz oder die hervorstehende Verschiedenheit in gewissen Eigenschaften und Verhältnissen zwischen solchen Dingen, die in ihren übrigen Eigenschaften und Verhältnissen verwandt sind; es muß also der Kontrast nach § 36 t auch ein zweckdienliches Mittel zur Hervorlichtung von Phantasiebildern sein. Dafür wird er denn auch von den Ästhetikern allgemein gehalten. „Nirgends", sagt Jean Paul, „zeigten mir Gedichte mehr blendende Zähne oder mehr blitzende Augen, als an Mohrengesichtern, nirgends hellere Rosenlippen, als im siechblassen Angesicht. Das ist optisch. Ebenso der Kontrast der Verhältnisse. Wenn Wieland ein unangenehmes Gesicht durch die Lichter und Seelen schöner

Digitized by Google

Augen verklärt, wie eine Nacht durch Sterne; wenn die Alten eine Venus zornig, oder die jungfräuliche Pallas ernst darstellen: so heben die Kontraste schärfer hervor, als die Verwandtschaftsfarben lächelnde Venus, liebende Pallas jemals vermöchten." Der Zusatz in der obigen Definition von Kontrast: „zwischen Dingen, die in ihren übrigen Eigenschaften und Verhältnissen verwandt sind," ist deshalb nötig, weil bei zwei Objekten, die ganz heterogenen Gebieten angehören, nicht wohl eine Kontrastwirkung eintreten kann. Ein Zwerg neben einem hohen Baum macht nicht eigentlich den Eindruck eines Kontrastes, weil wir zwischen beiden uns keine Beziehung zu denken gewohnt sind; wohl aber kontrastieren Zwerg und Riese gegeneinander. Noch weniger bildet ein schönes Gemälde einen ästhetischen Kontrast gegen ein häßliches Musikstück, wohl aber ein disharmonischer Accord gegen einen darauffolgenden harmonischen. Auch die Beiwörter „auffallender (Gegensatz), hervorstehende (Verschiedenheit)" sind wesentlich in der Begriffsbestimmung; denn damit die Kontrastwirkung zustande komme, muß der Unterschied der Faktoren des Kontrastes eine gewisse Größe erreichen. Eine durchaus falsche Vorstellung von der Kontrastwirkung ergibt sich, wenn man sie auf das von Herbart für die Ästhetik aufgestellte, von Rob. Zimmermann adoptierte Fundamentalgesetz zurückführt: „Das Große gefällt neben dem Kleinen; das Kleine mißfällt neben dem Großen" (vgl. oben § 24). Es wird sich uns zeigen, daß unter Umständen auch das Kleine neben dem Großen gefällt, und daß der Dichter die Kontrastwirkung zur Hervorlichtung des Kleinen sowohl als des Großen benutzen kann. Zunächst mögen sich uns an einer Reihe von Beispielen die verschiedenen Arten der Kontrastwirkungen veranschaulichen. In Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch" erscheint der Kontrast sowohl in der Darstellung der beiden Sänger als des Königspaars:

Einst zog nach diesem Schlosse ein edles Sängerpaar,
Der ein' in goldnen Locken, der andre grau von Haar;
Der alte mit der Harfe, der saß auf schmuckem Roß,
Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genoß.

Digitized by Google

Schon stehn die beiden Sänger im hohen Säulensaal,
Und auf dem Throne sitzen der König und sein Gemahl,
Der König furchtbar-prächtig wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.

Tegnér stellt in seiner Frithjofssage König Beles zwei Söhne gegeneinander, aber jeden auch wieder gegen Frithjof in Gegensatz:

Da treten ein zur Halle die drei, wie er befahl.
Zuerst, wie Hela finster, trat Helge in den Saal.
Er liebt' es, bei den Sehern zu stehn am Altarsteine,
Mit blutbefleckten Händen kam er vom Opferhaine.

Dann kam der junge Halfdan in Locken hell und reich.
Voll Adel war sein Antlitz, doch allzu mild und weich;
Er trug das Schwert, so schien es, zum Spiel nur in der Scheide;
Wie eine Jungfrau stand er in eines Helden Kleide.

Nach ihnen stellt sich Frithjoff in blauem Mantel dar,
Wohl eines Hauptes größer als jener Brüder Paar.
Und zwischen beide tritt er, als ob der Tag, der helle
Sich zwischen nächtlich Dunkel und rosigen Morgen stelle.

In diesen, wie in den obigen Uhlandschen Strophen, beruht unverkennbar die Bilderklarheit, wenn auch nicht ausschließlich, doch vorherrschend auf der Kontrastwirkung. Desgleichen in Rückerts Gedicht „Die Zwei und der Dritte":

Phantasie, das ungeheure Riesenweib,
Saß zu Berg,
Hatte stehen neben sich zum Zeitvertreib
Witz, den Zwerg . . .

Phantasie sich halben Leibs zum Himmel hob,
Einen Stern
Faßte sie und schwang ihn, daß es Funken stob,
Nah und ferne
Fiel der Witz
Wie ein Blitz
Drüberher und faßt den Schein
In die kleinen Taschen ein.

Phantasie zur Wolke, die vorüberflog,
Streckt die Hand,
Sich die Wolke purpurn um die Schulter zog
Als Gewand.
Witz versteckt
Drunter steckt;
Wie sich nur ein Fältchen ruckt,
Witz heraus mit Lachen guckt u. s. w.

Digitized by Google

Hier war es Rückert um die farbenkräftige Schilderung beider Gestalten (die er dem Verstand als „dem Dritten" entgegenstellt) gleich sehr zu thun; daher läuft ihre Schilderung parallel nebeneinander, und er lenkt unsern Blick abwechselnd auf die eine und die andere Figur. Kommt es aber dem Dichter hauptsächlich auf die Hervorlichtung einer der kontrastierenden Gestalten an (wie oben in den drei Strophen aus der Frithjofssage), so läßt er die Schilderung der diesem Zwecke dienstbaren Gestalten vorangehen. Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, daß sich die Poesie successiv wirkender Mittel bedient (vgl. § 35). Bei zwei kontrastierenden successiven Eindrücken kann selbstverständlich die Kontrastwirkung sich nicht schon beim ersten, sondern erst beim zweiten äußern, und daher darf diesem, wenn es auf dessen Verstärkung abgesehen ist, nicht die erste Stelle eingeräumt werden. Es verhält sich ja eben so mit musikalischen Kontrasten, weil die Tonkunst gleichfalls successive Mittel anwendet. Wenn auf eine geräuschvolle Stelle eines Musikstücks eine Piano-Partie folgt, so wird dadurch der Eindruck des Piano gesteigert, aber nicht der des vorhergegangenen Forte verstärkt. So ließ denn auch Tasso in seinem befreiten Jerusalem einem reizendem Landschaftsgemälde als hebende Folie ein grell kontrastierendes Bild vorangehen, und Platen leitet die im vorigen Paragraphen mitgeteilte Stelle seiner Abassiden durch folgende Verse ein:

Einem ungewissen Schein der Hoffnung
Folgte kühn das Brüderpaar, entschlossen,
Übers Hochgebirg hinwegzusteigen,
Das vor ihnen wolkenhoch getürmt schien.
Sieben Tage nun und sieben Nächte
Ging die Wagefahrt. In tiefe Thäler
Oft hinuntergleitend, wiederum dann
Schroffe Wände, grausenhaft, erklimmend,
Lebten beide vom Ertrag der Jagd nur,
Oder nährten auch von wilder Frucht sich,
Die sie schüttelten von Pinienästen,
Die vom Erdbeerbaum sie durstig pflückten.
Gleich dem Manne, welcher hastig wandelt,
Spät des Nachts an einem Hafendamme,
Wo, mit Tau'n geknüpft an Marmorpflöcke

Digitized by Google

Angebunden Schiffe ruhn, und jener
Unaufhörlich über die Seile strauchelt:
Also drohte jeder Schritt den Brüdern
Jähen Fall, und über Fels und Baumstumpf
Ging die Fahrt u. s. w. (siehe § 49).

Ein sehr großer Freund von Kontrastwirkungen war Schiller, und nicht bloß in seinen poetischen Werken, sondern auch in seinen Schriften über Ästhetik und Geschichte; allenthalben begegnen uns glänzende und schlagende Gegensätze in Gedanken, Bildern, Situationen und Charakteren. Einige seiner lyrischen Gedichte sind von Anfang bis zu Ende antithetisch aufgebaut, z. B. „das Ideal und das Leben", „die Würde der Frauen", „die Geschlechter" u. a. Auf die Art, wie er den Kontrast in der Darstellung von dramatischen Charakteren anwendet, werde ich später (in der Lehre von den Dichtungsarten) näher eingehen. Um zu beweisen, daß in der Schilderung von Charakteren, dramatischen sowohl als Romancharakteren auch Goethe den Gebrauch dieses Kunstmittels liebte, bedarf es nur einer Hinweisung auf Tasso und Antonio, auf Götz von Berlichingen und Weislingen, auf Clavigo und Carlos, auf Ottilie und Luciane in den Wahlverwandtschaften, auf Werther und Albert in Werthers Leiden. Das letztgenannte kontrastierende Paar gibt mir Anlaß zu bemerken, daß die Anwendung des Kontrastes Umsicht vonseiten des Dichters erfordert und, wenn die Verteilung von Licht und Schatten nicht sorgfältig abgewogen wird, den Eindruck des Hauptcharakters leicht benachteiligen kann. Für Götz ist freilich von dem Eindruck, den Weislingen neben ihm macht, nichts zu fürchten; aber anders steht es mit Werther neben Albert. Des letztern Gesetztheit, Fassung und Mäßigung kontrastieren auf eine für ihn vorteilhafte Weise gegen die Erregtheit und die Maßlosigkeiten Werthers. Albert ist, ohne darum kalt und gefühllos zu sein, frei von der düstern Schwermut, der zerfließenden Weichheit, dem Weltschmerz und der Selbstquälerei, woran Werther leidet, und weiß sich in die Ansprüche des gesellschaftlichen Lebens zu fügen. Er würde demnach sicher als der geistig Gesunde für den an dem psychischen Zeitübel Erkrankten eine ungünstige Folie gebildet haben, hätte

Digitized by Google

nicht eben dieses Zeitübel, woran alle Welt litt, in den Augen der Leser Werthers Interessantheit erhöht. Auch in Wilhelm Meister tritt der Hauptheld unter den übrigen zahlreichen Männercharakteren nicht ganz in der wünschenswerten Kraft hervor, wie denn überhaupt in Romanen, worin die Hauptperson oft eine passive Natur ist, die bezeichnete Klippe sich schwerer, als in Dramen, umschiffen läßt. — Die Benutzung des Kontrastes in der Poesie ist so vielartig und weitreichend, daß ich, um sie nach allen Richtungen zu verfolgen, den vorliegenden Paragraphen weit über Gebühr ausdehnen müßte. Ich betrachte daher nur noch die Anwendung dieses Kunstmittels bei einer poetischen Aufgabe, welche die Benutzung desselben auf den ersten Anblick auszuschließen scheint; ich meine die Aufgabe, *Stille und Einsamkeit poetisch darzustellen*. Die Ruhe, wird man sagen, die Stille und Einsamkeit setzen Isolierung, Trennung von Geräusch, Leben und Bewegung voraus; wenn man nun beide nebeneinander stellt, hebt man dann nicht den Eindruck der Ruhe und Einsamkeit auf, statt ihn zu verstärken? Allerdings geschieht das, wenn man sie unvermittelt aneinander rückt. Eine Kontrastwirkung ist nur dann möglich, wenn man die Stille entweder a) mit *zeitlich* entferntem, oder b) mit *räumlich* entferntem Geräusch und Leben in Gegensatz bringt. Im ersten Fall spielt der innere Sinn (Erinnerung, Phantasie), im zweiten ein äußerer Sinn (der jedoch zugleich die Phantasie erregt), nämlich der Gehörsinn die Vermittlerrolle zwischen den beiden Faktoren des Gegensatzes spielt. Ein Beispiel von a) ist Matthissons „Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben“:

Trauernd denk' ich, was vor grauen Jahren
Diese morschen Überreste waren:
Ein betürmtes Schloß, voll Majestät
Auf des Berges Felsenstirn erhöht.
Dort, wo um des Pfeilers dunkle Trümmer
Traurig flüsternd sich der Epheu schlingt,
Und der Abendröte trüber Schimmer
Durch den öden Raum der Fenster dringt,
Segneten vielleicht u. s. w.

— — — — — — — — —

Digitized by Google

O der Wandlung! Graun und Nacht umdüstern
Nun den Schauplatz jener Herrlichkeit;
Schwermutsvolle Abendwinde flüstern,
Wo die Starken sich des Mahls gefreut u. s. w.

oder folgende Stelle aus Volney, Voyage en Egypte:

„Ici (dans les ruines de Palmyre), me dis-je, ici fleurit jadis une ville opulente; ici fut le siége d'un empire puissant. Oui, ces lieux, maintenant si désert, jadis une multitude vivante animait leur enceinte; une foule active circulait dans ces routes aujourd'hui solitaires; en ces murs où règne un morne silence, retentissaient sans cesse le bruit des arts et les cris d'allégresse et de fêtes etc."

Beispiele von b):

Leis schleich' ich her in deine Stille,
Du schön belaubtes Buchenzelt;
Verbirg in deiner grünen Hülle
Die Liebenden dem Aug' der Welt!

Von ferne mit verworrnem Sausen
Arbeitet der geschäft'ge Tag,
Und durch der Stimmen hohles Brausen
Erkenn' ich schwerer Hämmer Schlag.
(Schiller, Das Geheimnis.)

„Im zweiten Stock befand sich ein Zimmer... Dort war, wie ich heranwuchs, mein liebster, zwar nicht trauriger, aber doch sehnsüchtiger Aufenthalt. Dort lernte ich Sommers gewöhnlich meine Lektionen, wartete die Gewitter ab und konnte mich an der untergehenden Sonne, gegen welche die Fenster gerichtet waren, nicht satt sehen. Da ich aber zu gleicher Zeit die Nachbarn in ihren Gärten wandeln und ihre Blumen besorgen sah, die Kinder spielen, die Gesellschaften sich ergötzen, die Kegelkugeln rollen und die Kegel fallen hörte: so erregte dies frühzeitig in mir ein Gefühl der Einsamkeit und einer daraus entspringenden Sehnsucht u. s. w."
(Goethe, Aus meinem Leben.)

§ 51. Es ist schon oben (in § 36 r) darauf hingewiesen worden, daß der Dichter ungeachtet des verschiedenartigen Charakters der spielenden Phantasie und des ernsten Verstandes dennoch oft mit sehr gutem Erfolge die Einbildungskraft seiner Leser oder Hörer durch Benutzung ihrer Verstandesthätigkeit

Digitized by Google

anzuregen und seinen Zwecken gemäß zu lenken vermag. Dieses Verfahren nun an einigen Beispielen zu veranschaulichen und ein paar betreffende Kunstregeln abzuleiten und zu formulieren, sei unsere nächste Aufgabe. Oben (in § 25) habe ich einen Weg zur Auffindung von Kunstmitteln und Kunstregeln angegeben, bei dessen Einschlagung ich mir unter andern aus Dichtern geschöpften Beispielsammlungen eine von Beispielen des Optisch-Erhabenen anlegte. Nicht jeder räumlich große Gegenstand ist auch ein optisch-erhabener; ein Objekt wird erst dann erhaben, wenn es eine solche Größe erreicht, daß die Einbildungskraft sich vergebens bemüht, dasselbe in seiner Totalität sich vorzustellen. Hier scheint sich nun ein sonderbarer Widerspruch zu ergeben. In der Poesie muß, wie schon oft bemerkt, die Phantasie des Lesers oder Hörers auf Veranlassung der Worte des Dichters das ganze Geschäft des Gestaltenschaffens allein verrichten. Nun scheint es ja, als ob der Dichter, wenn es die Erzeugung eines optisch-erhabenen Bildes gilt, der fremden Phantasie zumute, ein Bild zu schaffen, das sie nicht zu fassen vermöge, oder — um den Widerspruch schärfer hervortreten zu lassen — als ob der Dichter vom Leser verlange, er solle sich ein Bild vorstellen, das er sich doch nicht vorzustellen imstande sei. In der That verlangt und erwartet aber auch der Dichter dann nicht, daß die fremde Phantasie sich ein ganzes Bild in völliger Klarheit ausführe; er will ihr nur einen kräftigen Anstoß geben, durch energische Anstrengung ein ungeheures Ganze so weit und so klar auszubilden, als sie vermag, und will eben dadurch den Eindruck des Erhabenen hervorbringen. Wie trotz des hierbei notwendig entstehenden Innewerdens der Schranken unserer Einbildungskraft das Erhabene dennoch eine anziehende Kraft haben, eine Lustwirkung ausüben könne, diese Betrachtung gehört anderswo hin. Wir haben hier nur die Frage zu beantworten: Welcher Mittel bedient sich der Dichter, um der Phantasie des Lesers jenen kräftigen Anstoß zu geben? Es gibt dieser Mittel viele, von denen einige an andern Stellen besprochen werden sollen; hier hebe ich nur zwei hervor, bei denen der Dichter die Verstandesthätigkeit des Lesers zu Hülfe

Digitized by Google

nimmt. Das erste läßt sich so formulieren: Um die fremde Phantasie zu bestimmen, einen Gegenstand, den sie sich gewöhnlich seiner Gattung gemäß in mittelmäßigen Dimensionen vorstellt, ausnahmsweise in gigantischer Größe zu denken, bringt der Dichter ihn zu Gegenständen, die allgemein als groß und erhaben bekannt sind, in enge räumliche Beziehung. Die alten Griechen dachten sich bekanntlich die Götter in Menschengestalt, und zwar in der Regel nicht, wie die alten Inder, in ungeheurer Größe, sondern in übersichtlich harmonischer Form. War es aber den griechischen Dichtern einmal darum zu thun, das Bild eines Gottes ins Riesenhafte und Erhabene zu steigern, so wandten sie gern das eben bezeichnete Kunstmittel an; z. B. Homer in seiner Ilias (XIII, 17):

Rasch nun stieg von dem rauhen Gebirg hernieder mit schnellen,
Heftigen Schritten der Gott; es erbebten die Höhn und die Wälder
Von dem unsterblichen Fuß des gewaltigen Poseidaon.
Dreimal streckt' er den Schritt, beim vierten erreicht' er das Ziel schon,
Ägä, wo ein erhabener Palast in den Tiefen der Meerflut
Golden und schimmernd erbaut ihm stand für ewige Dauer.

Wirken in diesen Versen auch noch andere Kunstmittel auf die Phantasie anregend ein, so ist es doch besonders der vierte Vers, was plötzlich die Gestalt des Gottes vor unserm innern Auge so riesenhaft emporwachsen läßt. Das zweite hier in Betracht kommende Kunstmittel, das vielleicht noch häufiger, als das erste, benutzt wird, kann auf den ersten Anblick Befremden und Zweifel erregen. Es läßt sich so fassen: Man stelle der Phantasie unfaßbar große Gegenstände als zur Gattung solcher gehörig dar, die im Vergleich mit jenen unendlich klein sind. Auf diesem Mittel beruht die Kraft mancher poetischer Ausdrücke, wie Sternendom, Himmelszelt u. dgl. Fragt man, wie man sich die Wirkungsart desselben zu denken habe, so möchte wohl auf folgendes Rücksicht zu nehmen sein. Erstens dient die Vorstellung des Doms, des Zeltes als Maßstab für die Schätzung der ungeheuren Größe des Himmels. Wenn in dem oben ge-

Digitized by Google

gebenen Homerischen Beispiele das Große und Erhabene dem Geist als Maßstab vorschwebt, so bildet hier in gerade entgegengesetzter Weise das Kleinere den Anhaltspunkt der Größenschätzung. Es könnte nun freilich scheinen, als werde durch eine solche geistige Operation der Eindruck des Erhabenen eher geschwächt, als verstärkt. Indem ich mir, kann man sagen, den unendlich großen Sternenhimmel unter dem Bilde eines riesigen Doms oder Zeltes denke, schiebe ich ja der unfaßbaren Vorstellung eine faßbare unter, ziehe das Bild aus der Sphäre des Erhabenen herab, verkleinere es, um es meinem engen Fassungsvermögen anzupassen. Diesen Einwand kann man allerdings gelten lassen, insoweit er sich auf die *nächste* Wirkung der Kunstmittels bezieht; aber aus der Anwendung desselben entspringt als entferntere Wirkung der Vorteil, daß der Geist durch Vergleichung des Unfaßbaren mit etwas Faßbarem um so eher sich getrieben fühlt, das Unfaßbare als ein *Ganzes* zu denken, und die Phantasie daher um so lebhafter angeregt wird, eine Darstellung seiner Totalität zu versuchen — was ja (wie oben gesagt) zur Erzeugung des Eindrucks des Erhabenen erforderlich ist. Näheres hierüber später in dem Abschnitt über das Erhabene. Als ein Beispiel dieses Kunstmittels lasse ich zwei Strophen aus Kleists Gedicht „Die Größe Gottes" folgen:

Groß ist der Herr! Die Himmel ohne Zahl
Sind seine Wohnungen;
Seine Wagen sind die donnernden Gewölk',
Und Blitze sein Gespann.

Die Morgenröt' ist nur ein Wiederschein
Von seines Kleides Saum;
Und gegen seinen Glanz ist alles Licht
Der Sonne Dämmerung.

Kleist hat es in dem Gedicht nicht eigentlich auf ein *optisch*-erhabenes Bild abgesehen; er will Gott vorherrschend in seiner Macht, in seiner Gewaltherrlichkeit, mithin als das *Dynamisch*-Erhabenste darstellen. Allein das innere *Auge* (die Gesichtsphantasie) kann dabei nicht unthätig bleiben und wird, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, eine optisch-erhabene Gestalt

Digitized by Google

schauen. Wie wird diese nun hervorgerufen? Die Himmel sind nach der angegebenen Kunstregel als Wohnungen, als zu einer Gattung kleinerer, unserer Einbildungskraft faßbarere Gegenstände gehörend dargestellt, und mit diesen das Bild der Gottheit in eine unsrer Auffassung geläufige Beziehung gesetzt. Wir schließen nun: Gottes Wohnungen übertreffen die irdischen unendlich an Größe und Herrlichkeit; eben so sehr wird er die Bewohner der irdischen Häuser an Größe und Herrlichkeit überragen; und wenn auch dieses Schließen nur dunkel in der Seele vorgeht, so folgt darum die Phantasie nicht weniger in ihrem Schaffen dem logischen Prozeß. Um ein Glied größer ist die Schlußkette, die der Verstand bei den Anfangsversen der zweiten der obigen Strophen bildet. Hier folgern wir: Wenn die Morgenröte, dieses wunderherrliche Phänomen, nur der Wiederschein des Saumes des Gewandes der Gottheit ist, wie glänzend und farbenprangend muß dann erst dieser Saum, wie prachtvoll das Gewand, wie herrlich und erhaben die in dieses Gewand gekleidete Gestalt sein! Und diesem Klimax folgt die Phantasie schaffend und gestaltend bis zu den ihr gesetzten Schranken. Wer eine solche Beteiligung des Verstandes an der Thätigkeit des innern Auges bezweifeln sollte, der möge, wenn er nicht Physik studiert hat, sich durch einen der Optik Kundigen belehren lassen, auf wie mannigfache Art die Verstandesthätigkeit auch auf das Zustandekommen der Bilder des äußern Auges einwirkt. Das Kind sowohl, wie der Blindgeborne, der später durch eine Operation sehend wird, lernt das Sehen erst nach und nach durch Schlüsse, die er aus gemachten Erfahrungen zieht. — Um dem Leser die volle Überzeugung von dem Einfluß der Verstandesthätigkeit auf die dichterische Thätigkeit der Einbildungskraft zu verschaffen, bespreche ich noch ein paar Kunstmittel, die bei der poetischen Darstellung von Stille und Einsamkeit häufig angewandt werden. Stille, Schweigen, Einsamkeit lasse sich nicht wohl unmittelbar darstellen; denn sie sind negativer Natur und bieten daher dem Dichter keine positiven Züge zur Verwendung dar. Beobachten wir nun den herrschenden

Digitized by Google

Dichterbrauch, so finden wir, daß, wo es die Darstellnng von Ruhe und Einsamkeit gilt, der Poet die fremde Phantasie auf den Sprossen einer kurzen Leiter von Schlüssen zur beabsichtigten Vorstellung emporführt. Folgende drei sehr einfache Schlüsse sind es, welche in diesem Falle besonders häufig die bezweckte Vorstellung vermitteln:

a) Fernes Geräusch wird als hörbar dargestellt. In der Regel hören wir weit entferntes Geräusch nicht; aus dem Vernehmen desselben schließen wir daher auf die Stille der nächsten Umgebung. Als veranschaulichende Belegstücke hierzu können die beiden am Schlusse des § 50 aufgeführten Stellen aus Schillers „Geheimnis" und Goethes „Aus meinem Leben" dienen.

b) Leise Klänge, die in geräuschvoller Umgebung von stärkeren Lauten verschlungen werden (Lispeln der Pappeln, Summen einer Fliege, Murmeln einer sanften Quelle, Flüstern des Schilfs, Tickern einer Taschenuhr u. dgl.), werden als hörbar dargestellt. Da sie, wenn in der Umgebung Leben und Bewegung herrscht, unvernommen bleiben, so schließt man aus ihrem Vernommenwerden auf umgebende Stille.

Wie lieblich flüstert dort im Hain
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer! Und wie reizend fließt
Die Saat in grünen Wellen fort
Und säuselt, sanft vom Wind bewegt!
(Kleist, Irin.)

c) Man stellt den Schall bekannter Töne als verstärkt dar. Bekanntlich wird von einem Schall unser Ohr um so lebhafter berührt, je weniger es seine Aufmerksamkeit zwischen ihm und andern Lauten zu teilen hat. Wir schließen also aus der scheinbaren Verstärkung eines gewöhnlichen Lauts auf Lautlosigkeit der Umgebung. In diesem dritten Satz sind eigentlich a) und b) mit eingeschlossen. Es ist aber zweckmäßig, ihn gesondert aufzuführen, weil Fälle der dritten Art sich manchmal in einer eigentümlichen Form darstellen; z. B. folgende:

Digitized by Google

„Wir kamen spät in der Nacht im Städtchen an. Das erste schwache Dämmergrau des Morgens kämpfte mit dem nächtlichen Dunkel. Auf den einsamen Straßen war außer uns keine menschliche Seele; mächtig schallten unsere Tritte und die wenigen Worte, die wir wechselten, durch die öden Räume daher" u. s. w. (Reinmar, Der Eisenhammer.)

„Thalaufwärts folgten wir einem der sprudelnden Bäche quer über den üppigen Wiesenplan bis gegen die schauerlichen Wildnisse der Dala. Unsern Gasthof ausgenommen, lag das ganze Dorf schon in tiefem Schlummer begraben. Stärker rauschte zwischen den Häusern der siedende Bach in der nächtlichen Stille" u. s. w.

Zuweilen, doch im ganzen nur ausnahmsweise, haben Dichter es versucht, durch Häufung ausschließlich negierender Züge den Eindruck von Stille und Einsamkeit hervorzurufen. Sie wählten dabei zur Negierung gerade solche Züge, deren Bejahung auch den Eindruck erzielt haben würde. Der Leser soll dann zur Vorstellung der Stille durch folgenden Schluß gelangen: Sonst hört man in stiller Umgebung etwa noch das Herabsäuseln eines Blattes vom Blütenbaum, das Summen einer Biene, ein Geflüster im Schilf; wie still muß es erst sein, wenn man nicht einmal dergleichen vernimmt! Als Beispiel folgen drei Strophen aus Kinds Gedicht „Waldesstille":

Hier, wo mit dichtverschlungnen Zweigen
Sich Ulmen tief zur Erde neigen,
Am wellenlosen Teich,
Umkränzt von hohem Schilf und Binsen,
Ganz überdeckt mit Wasserlinsen,
Hier ist der Ruhe Reich,
Hier ist's so schön und still!

Kein West bewegt der Bäume Schatten,
Kein Käfer fliegt auf diesen Matten,
Kein goldnes Bienchen summt;
Die Öde nur verbreitet Schauer;
Der Ton der Freude wie der Trauer,
Selbst Echo ist verstummt;
Nicht Specht, nicht Kuckuck ruft.

Hinan, hinab die grauen Rinden
Ist keines Würmchens Spur zu finden,
Nur Epheu, alternd Moos;

Digitized by Google

Kein leis Geflüster weht im Schilfe,
Und von den Halmen bläst kein Sylphe
Ein Blütenblättchen los;
Nur heil'ges Schweigen herrscht u. s. w.

§ 52. Im nächstvorigen Paragraphen zeigte sich, daß der Dichter bei aller Freiheit, die er der Einbildungskraft seines Lesers oder Zuhörers läßt, dennoch das Schaffen und Gestalten derselben manchmal unvermerkt an dem Zügel bestimmter logischer Schlüsse nach einem von ihm ins Auge gefaßten Ziele zu lenken weiß. Er bedient sich aber zu solchen Zwecken nicht ausschließlich logischer Schlüsse, sondern bietet auch sonst auf mancherlei Art der fremden Phantasie Leit-, Anhalts- und Grenzpunkte für ihre Thätigkeit. Von einigen derselben soll im vorliegenden Paragraphen die Rede sein. Es hätte sich auch das oben in § 38 besprochene Kunstmittel „Ortsbezeichnung und Einrahmung des hervorzurufenden Bildes" hieher ziehen lassen. Vieles, was zur Begründung desselben dort gesagt ist, hat auch für das nächstfolgende volle Geltung. Zu Anfang von § 51 sind zwei Kunstmittel besprochen, deren sich die Dichter bei der Darstellung großer Räume und optisch-erhabener Gegenstände bedienen. Diesen reihe ich hier ein drittes an. Gilt es, die Vorstellung eines großen Raumes (des Innern eines Domes oder Tempels, eines Saales, einer Halle, eines Platzes im Freien u. dgl.) in der fremden Phantasie hervorzurufen, so erweisen sich selbst starke Ausdrücke, wie weitgedehnt, ungeheuer, unermeßlich als ziemlich unwirksam. Homer bietet in solchem Falle der Einbildungskraft seines Lesers gleichsam einen Leitfaden dar, den sie bei ihrem Schaffen festhalten und verfolgen kann. Im siebenten Buche der Odyssee heißt es da, wo er den Saal des Alkinoos schildert:

Wänd' aus gediegenem Erz hinstreckten sich hierhin und dorthin
Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles ....

und einige Verse weiter:

Sessel, die Wänd' entlang, auch reihten sich hierhin und dorthin
Tief hinein von der Schwelle des Saals, und Teppiche ringsum,
Fein und künstlich gewirkt, bedeckten sie, Werke der Weiber.

Digitized by Google

Hierauf setzten sich stets der Phäakier hohe Beherrscher
Festlich zu Speis' und Trank, des beständigen Mahls sich erfreuend.
Goldene Jünglinge dann auf schön erfundenen Gestühlen
Standen erhöht, mit den Händen die brennende Fackel erhebend,
Rings den Gästen im Saal bei nächtlichem Schmause zu leuchten.

Ohne Zweifel wird jedem Leser bei dieser Stelle ein deutliches Bild von einem großen Saal vor dem innern Auge aufgehen. Fragt man sich, in welchen Zügen dieser Schilderung die größte Wirksamkeit steckt, so wird man sie wohl sogleich in der langen Reihe der Sessel, die sich beiderseits an den Wänden weithin erstrecken, in der leicht festzuhaltenden Linie des Gesimses und in der tief in den Saal hineinreichenden Reihe der Fackelträger finden; sie bieten der Phantasie die Fäden, die sie bei ihrer Thätigkeit festhält und verfolgt. Außerdem sind freilich noch einige Nebenzüge zu bemerken, welche die Einbildungskraft zu lebhafter Energie anregen helfen; dahin gehört, daß die Farbe des Gesimses (vgl. § 36 a) angegeben ist, daß dieses, wie auch der Metallglanz der Wände den innern Sinn reizt, daß die goldenen Jünglingsbilder teils durch ihren Glanz, teils durch die strahlenden Fackeln, die sie tragen (§ 48), teils durch ihren hohen Standpunkt (§ 39) unterstützend wirken. Von besonderer Wichtigkeit ist aber, daß der Phantasie ein Ausgangspunkt für ihre Thätigkeit („von der Schwelle des Saals") bezeichnet ist, so daß sie nun keinen Augenblick in ihrer Thätigkeit zweifeln und wählend stocken wird. Es ist interessant und belehrend, mit der Homerischen Stelle folgende Strophe aus Stolbergs schon früher erwähnter Ballade „Die Büßerin":

Bei der krummen Hörner Schalle
Führt er den erfrornen Mann
Einen Windelstieg hinan
In die kerzenvolle Halle.

Seine Väter standen alle
Aus gegossenem Metalle,
Schön gewappnet ohne Zahl,
In dem ungeheuren Saal.

Auch hier sind es außer der „kerzenvollen Halle" vorzüglich die „Väter alle aus gegossenem Metalle, ohne Zahl", was der Phantasie in der Vergegenwärtigung eines großen Raums zu Hülfe kommt. Indes fühlt jeder, daß sich diese Schilderung an Wirkungskraft nicht mit der Homerischen messen

Digitized by Google

kann; und bei genauerm Zusehen ergibt sich auch bald, was der Stolbergischen Strophe fehlt. Sie bietet der Phantasie nicht bestimmt genug eine leitende Linie und deutet nicht klar genug auf eine lange Reihe von Kerzen, von metallenen Ahnenbildern hin; sie spricht bloß von einer „kerzenvollen" Halle, von Vätern „ohne Zahl". Daher die schwächere Wirkung bei Stolberg, die noch schwächer sein würde, wenn nicht der Kontrast (§ 50) zu Hülfe käme, das plötzliche Heraustreten aus dem Halbdunkel der engen Wendeltreppe in das helle Licht der weiten Halle; ähnlich wie in der Äneide (II) das Innere der alten troischen Königsburg sich uns durch Kontrast in so klarem Bilde darstellt. Die Griechen bestürmten dort den Palast lange mit Heftigkeit; endlich durchdringt Pyrrhus der Bohlen

Festes Verschloß und öffnet die weit aufgaffende Mündung.
Hell steht drinnen das Haus und hell die langen Gemächer,
Wo einst Priamus weilt' und die Könige grauender Vorzeit.

Das eben besprochene Kunstmittel hat auf den ersten Blick den Anschein des Abwechselungslosen und Stereotypen, läßt aber trotzdem mancherlei Variationen zu. Wer bei der Lektüre beschreibender Dichter und Prosaiker darauf achten will, wird nicht ohne Verwunderung wahrnehmen, in wie vielerlei Formen es dort, zuweilen fast bis zur Unkenntlichkeit verhüllt, sich angewandt findet. Bald ist es ein langes Spalier von Soldaten, eine Reihe von Hermen, welche die Größe eines Platzes, bald eine Reihe von Spiegeln, ein fernhin längs den Wänden fortlaufender Kranz von Damen, der die Geräumigkeit eines Saales, bald eine Allee von Säulen, welche die Längedimension einer Kirche veranschaulicht u. s. w. Es liegt nahe zu fragen, ob nicht durch andere Mittel, die gleichfalls perspektivischer Art sind, sich derselbe Zweck erreichen lasse; z. B. wenn der Dichter die entfernten Gegenstände eines sehr großen Raumes, deren wirkliche Größe uns bekannt, als klein, undeutlich oder gar dem Blick verschwindend darstellt. Ich glaube allerdings, daß in der Hand eines taktvollen Dichters auch dieses Mittel seine Wirkung nicht verfehlen würde, finde es aber im Bereich

Digitized by Google

meiner Lektüre höchst selten gebraucht; vielleicht weil es sich schwer ohne den Anstrich des Gezwungenen, des Gesuchten und Absichtlichen anwenden läßt. Den Schein der Absichtslosigkeit hat aber der Dichter durchaus bei der Benutzung solcher Kunstgriffe zu wahren; ja, wenn er ein wahrer Dichter ist, wird er sie wirklich absichtslos, weil unbewußt, anwenden. Von dem Bilde, das er darstellen will, lebhaft ergriffen und erfüllt, wird er die wirksamsten Mittel der Darstellung instinktiv treffen und in der natürlichsten und zugleich effektreichsten Weise handhaben. — Ohne es ausdrücklich zu bemerken, hatten wir im Vorhergehenden überall die horizontale Erstreckung großer Räume im Sinne; daß aber das Gesagte auch auf vertikale Dimensionen anwendbar ist, zeigt folgende Stelle aus einer Beschreibung des Kölner Doms von G. Forster:

> „Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes; nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbaren in spitzigen Bogen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist."

Die schlanken himmelanstrebenden Säulen leisten hier der Phantasie einen ähnlichen Dienst, wie das blaue Stahlgesimse in den obigen Homerischen Versen; und in dem Schlußsatze (in der „dem Blick fast unerreichbaren Krone von Ästen") klingt auch das zuletzt angedeutete perspektivisch Kleiner- und Undeutlichwerden an. — Läßt sich das im vorhergehenden erörterte Kunstmittel als ein optisches charakterisieren, so ist das folgende als ein akustisches zu bezeichnen. Bekanntlich haben geschlossene große Räume, zumal wenn sie leer sind, in der Regel einen Wiederhall. Diesen Umstand benutzen die Dichter bisweilen, um die Vorstellung ihrer Größe zu wecken oder zu beleben. Homer nennt große Säle, Hallen u. dergl. gern ἐρίγδουποι, lautschallend, einen Schall durch Wiederhall verstärkend oder verlängernd; und wenn Schiller in seinem Gedicht „Das verschleierte Bild zu Sais" erzählt:

Digitized by Google

. . . . . Zum Tempel
Führt unfreiwillig ihn der scheue Tritt.
Leicht ward es ihm, die Mauer zu ersteigen,
Und nieder in das Innere der Rotonde
Trägt ein beherzter Sprung den Wagenden.
Hier steht er nun, und grauenvoll umfängt
Den Einsamen die lebenlose Stille,
Die nur der Tritte hohler Wiederhall
In den geheimen Grüften unterbricht, —

und später:

Er ruft es laut: „Ich will sie schauen!" Schauen!
Gellt ihm ein langes Echo spottend nach . . .

so denkt der Leser sich die Rotonde als sehr geräumig, ohne daß der Dichter sie geradezu als solche bezeichnet. — Noch ein anderes Kunstmittel sei erwähnt, wodurch die Dichter bisweilen die fremde Phantasie zum Schaffen erhabener Gestalten reizen. Zwei Grenzpunkte gibt der Dichter an, die in ungeheurer Entfernung voneinander liegen, und stellt nun der fremden Einbildungskraft die Aufgabe, den Zwischenraum mit der zu schaffenden Gestalt auszufüllen. Diesen Kunstgriff wendet Homer an, wenn er von der Eris sagt, sie habe mit ihrem Haupt den Himmel berührt, während ihre Füße über die Erde daherschritten. Der Kenner des Horaz wird sich an dessen hyperbolisches Sublimi feriam sidera vertice erinnern. Klopstock gibt nicht gern bestimmte Grenzen an. Er läßt Mess. I, 135 den Erlöser sagen:

. . . . . Ich hebe gen Himmel mein Haupt auf,
Meine Hand in die Wolken . . .

und sieben Verse weiter den Vater:

. . . . . Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm aus durch die Unendlichkeit . . . .

Verstärkt wird der auf die fremde Phantasie bei diesem Kunstmittel ausgeübte Reiz, wenn der Dichter die Gestalt als werdend und wachsend darstellt. So schildert Vergil das Bild der Fama als

Klein im Beginn aus Furcht. Bald wächst sie empor in die Lüfte,
Schreitet daher auf der Erd' und birgt ihr Haupt in den Wolken.

Digitized by Google

§ 53. Das im vorliegenden Paragraph zu besprechende Kunstmittel gehört zu den in der Poesie am häufigsten angewandten. Es beruht auf dem in § 36 s angedeuteten empirisch-psychologischen Gesetze, demgemäß die mächtige Einwirkung, welche Gemütserregung auf die Einbildungskraft ausübt, von den Dichtern benutzt wird, um die Phantasie anderer zur Erzeugung lichtvoller Bilder zu disponieren. Lessing spricht das Gesetz in folgendem Rat aus, den er den Dichtern gibt: „Malt uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt." Wir können allgemeiner sagen: Malt uns die Wirkung, die ein Gegenstand auf das Gemüt des Betrachtenden macht, und ihr habt den Gegenstand selbst gemalt. Nicht bloß schöne Erscheinungen, auch großartige, erhabene, bewunderungswürdige, Schrecken und Schauder erregende, kurz alle, die auf das Gemüt des Beschauers einen mächtigen Eindruck machen, lassen sich auf diesem Wege meistens energischer als durch direkte Schilderung des Gegenstandes darstellen. Jean Paul, der dieses Kunstmittel „innere Bewegung" (zur Unterscheidung von dem in § 43 besprochenen) nennt, schreibt ihm eine größere Wirkung als der äußern Bewegung zu. „Unsere Phantasie", sagt er, „malt nichts leichter nach, als eine zweite. In einer Folio-Ausgabe von Youngs Nachtgedanken mit phantastischer Randzeichnung von Blake ist z. B. auf dem Blatte, wo Träume gezeichnet werden, die Gestalt für mich fürchterlich, welche gekrümmt und schaudernd in ein Gebüsch starrt; denn ihr Sehen wird mir Gesicht (Gesehenes). Um also unserm Geist eine schöne Gestalt zu zeigen, zeigt ihm nur einen, der sie sieht." Warum dieses Kunstmittel in so hoher Gunst bei den Dichtern steht, begreift sich leicht, wenn man erwägt, daß dieselben sich überall, wo es Erregung von Gefühlen und Affekten gilt, auf ihrem eigentlichen Berufsfelde wissen. Hat es doch der Dichter bei allen Phantasie- und Verstandesgebilden, die er in uns hervorruft, schließlich nur auf Gemütserregung und zwar auf einen möglichst reichen und edlen Lustertrag abgesehen. Schon in mehrere der vorher besprochenen Kunstmittel sahen

Digitized by Google

wir das vorliegende hineinspielen. So erklärte sich uns ja in § 46 die Wirkung der „Verhüllung und Enthüllung" vorherrschend aus dem Einfluß der Spannung und Sehnsucht, welche der Anblick des verbergenden Vorhanges erregt; und in § 43 wurde uns das Kunstmittel „Bewegung und Handlung" in seiner Wirksamkeit erst recht begreiflich, indem wir auf das Gemütsleben Rücksicht nahmen, das sich in Bewegungen und Handlungen von Personen kund gibt und als ein aus ihrem Innern hervorbrechendes Licht zugleich ihr Äußeres erhellen hilft. In gewisser Beziehung läßt sich unser Kunstmittel auf jenes Gesetz der Ideenassociation (§ 34) zurückführen, nach welchem unsre Phantasie genötigt ist, wie der Ursache die Vorstellung der Wirkung, so auch umgekehrt der erscheinenden Wirkung die Vorstellung der Ursache beizugesellen. Erklärte sich uns das in § 48 abgehandelte Kunstmittel aus dem Bestreben der Phantasie, der gegebenen Ursache oder Bedingung (kräftiger Beleuchtung des Gegenstandes) die Wirkung (klare Vorstellung des Objektes) anzupassen: so werden wir hier es eben so begreiflich finden, daß die Phantasie zu einer lebendig hervortretenden Wirkung eine der Art und dem Grade angemessene Vorstellung des Verursachenden schafft, daß sie eine schöne Gestalt sich vorstellt, wenn der Beschauende Liebe und Entzücken, eine ehrwürdige Gestalt, wenn derselbe Ehrfurcht, eine furchtbare Gestalt, wenn er Schrecken kund gibt u. s. w.; und daß sie auch dem Grad der Liebe, der Ehrfurcht, des Schreckens gemäß ihr Gebilde mehr oder minder schön, ehrwürdig, schrecklich gestaltet. Jean Paul hält bei der Anwendung unsers Kunstmittels die Andeutung irgend eines Körperteils der zu malenden Gestalt für unerläßlich, um, wie er sich ausdrückt, „den Geist durch eine Verkörperung zu gründen, dem unsichtbaren Duft eine Unterlage zu leihen", oder, wie ich lieber sagen möchte, um für den geistigen Krystallisationsprozeß einen festen Ansatzpunkt zu bieten. Diese Vorschrift finden wir denn auch in den meisten Fällen der Anwendung beobachtet. Zunächst folgen einige Beispiele aus Homer (Od. VIII und Il. III), aus Goethes Hermann und Dorothea und aus Schulzes bezauberter Rose:

Digitized by Google

Schnell nun waren erfüllt die Gänge des Markts und die Sitze
Vom versammelten Volk. Es schauten Alle bewundernd
Auf Laertes Sohn, den feurigen, welchem Athene
Wunderbar umstrahlte das Haupt und die Schultern mit Anmut.

Also saßen sie dort auf dem Turm, die ersten der Troer,
Über dem skäischen Thor, des Volks ratpflegende Greise.
Helena jetzt erblickend, die eben daher zu dem Turm kam,
Flüsterten sie einander ins Ohr die geflügelten Worte:
„Nicht zu verargen ist's doch den Troern und den Achäern,
Daß sie um solch ein Weib ausharren so lang in Bedrängnis!
Denn sie gleichet fürwahr! unsterblichen Frauen an Schönheit."

Aber die Thür ging auf. Es zeigte das herrliche Paar sich;
Und es erstaunten die Freunde, die liebenden Eltern erstaunten
Über die Bildung der Braut, des Bräutigams Bildung vergleichbar.

Da naht Alpin, bewegt von Furcht und Sehnen.
Dem Kreise sich mit sittig stillem Gang,
Indes durchspielt mit zauberischen Tönen
In seiner Hand die goldne Harfe klang.
Er neigte sich dem König und den Schönen
Mit züchtgem Blick; dann stand er, zart und schlank,
Und auf das Bild des schönen Jünglings schauen
Bewundernd rings die Mädchen und die Frauen.

Eine große Anzahl gesammelter Belegstücke, die ich noch mitteilen könnte, bei Seite lassend, beschränke ich mich der Raumersparung halber darauf, den Leser an folgende schon mehrfach angeführte Gedichte zu erinnern, die geeignet sind, neben vielen andern Kunstmitteln auch das vorliegende zu erläutern:

Schlegels Arion:

Er strahlt im Morgensonnenschein;
Es staunt der Schiffer Bande,
Es schreitet vorn zum Rande
Und schaut ins blaue Meer hinein.

Schillers Taucher:

Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg;
Und alle die Männer umher und Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

Digitized by Google

Aus Stolbergs Ballade „Die Büßende“ die Stelle, wo der Rittersmann aus Navarra, von dem Deutschen gastlich aufgenommen, im festlich hellen Saal bewirtet wird:

Aber mitten in der Freude
Öffnet eine Thüre sich.
Stumm und langsam feierlich
Kommt ein Weib in schwarzem Kleide
Ohne Gold, Geschmuck und Seide . . .
Grauen überfiel und Beben
Den Navarrer, er ward blaß,
Ihm entsank sein Doppelglas u. s. w.

Das in Rede stehende Kunstmittel erweist sich auch bei der indirekten Darstellung von Charakteren in Dramen und Romanen als sehr wirksam, d. h. der Dichter kann die Wirkung, die er (in seinem Kunstwerk) durch einen Charakter auf die mit ihm verkehrenden Personen ausüben läßt, benutzen, um die Phantasie des Lesers oder Hörers zur selbständigen Erzeugung und Ausmalung jenes Charakterbildes anzuregen. Ein bewunderungswürdiges Beispiel hiervon bietet uns Goethe in Hermann und Dorothea. Indem er die gewaltige Wirkung, welche Dorotheens Geistes- und Gemütsvorzüge auf Hermann gemacht, aufs anschaulichste darstellt, rückt er nicht etwa bloß den Charakter des Liebenden in ein helleres Licht, sondern gibt zugleich unsrer Phantasie den Anstoß, das Charakterbild der Geliebten, das solche Wirkung hervorgerufen, dieser Wirkung entsprechend zu gestalten und auszumalen. Hermann, von Haus aus ein typisches Bild jener gleichmütigen, leidenschaftlosen, wortkargen, rein- und gesinnten Bürger,

Die ihr väterlich Erbe mit stillen Schritten umgehen,
Und die Erde besorgen, sowie es die Stunde gebietet . . .

entwickelt sich zum Erstaunen der Eltern und der Hausfreunde an dem erwärmenden Strahl einer edlen Liebe rasch zu einem mutig entschlossenen, leidenschaftlich bewegten, patriotisch gesinnten und beredten Jüngling. Schon bei seinem Bericht über das erste Zusammentreffen mit Dorothea fällt dem Pfarrer die Umwandlung seines Wesens auf. Weitere Anzeichen derselben sind

Digitized by Google

die Gesprächigkeit, die er im zweiten Gesange zeigt, und die Entschiedenheit, womit er der Ansicht des Apothekers über das Heiraten in Kriegszeiten entgegentritt, eine Entschiedenheit, die sein Vater mit verwundertem und wohlgefälligerem Lächeln wahrnimmt. Im vierten Gesange sehen wir im traulichem Gespräch mit der Mutter den Quell seiner Gefühle heftig und leidenschaftlich zu Tage brechen:

Wie! du weinest, mein Sohn? . . . . .
Daran erkenn ich dich nicht; das hab ich niemals erfahren!

Im fünften Gesange erregt die Beredsamkeit, womit er die Bitte um des Vaters Einstimmung unterstützt, aufs neue die Verwunderung desselben:

Wie ist, o Sohn, dir die Zunge gelöst! . . . .

Und so entwickelt sich auch weiterhin sein Charakter vor den Augen seiner Freunde und vor unserm Geistesauge, bis ganz am Schlusse der Dichter sein Bild in höherm Glanz aufstrahlen läßt, indem er es durch den Ausdruck vaterländischer Gefühle verklärt. Alle diese in Hermanns Charakter hervortretenden Züge tragen nun zugleich zur Aufhellung des Seelenbildes seiner Geliebten bei. Hier zeigt sich aber ein bedeutender Vorteil, den der Dichter bei der Benutzung dieses Kunstmittels für die Schöpfung von innern Gestalten (Charakteren) hat. Wendet er es bei der Darstellung äußerer Gestalten an, so kann er dadurch die fremde Phantasie nur allgemein zu größerer Energie disponieren, nicht aber sie zu spezifisch bestimmter Thätigkeit zwingen. Anders bei Charakterbildern. Hier kann er denselben Zweck wie bei Bildern sinnlicher Gegenstände erreichen und zugleich die fremde Phantasie bestimmen, den Charakter in einer besondern, bestimmten Art auszumalen. Der Grund dieser Verschiedenheit leuchtet ein. Dem einen sagt dieser, dem andern jener Charakter zu; der eine wird nur durch innere Vorzüge dieser Art, der andere nur durch Geistes- und Gemütseigenschaften jener erfreut und begeistert; zwischen den mannigfaltigen Charakteren besteht eine ganz bestimmte und starke Wahlverwandtschaft. Daher kann ich, wenn ich ein Gemüt kenne,

Digitized by Google

das sich zu einem andern lebhaft hingezogen fühlt, Schlüsse auf die Beschaffenheit des letztern ziehen; und wenn ich das erstere schwärmerisch von dem zweiten ergriffen sehe, so wird meine Einbildungskraft das Charakterbild der Person, der diese Schwärmerei gilt, in ganz bestimmten, dem mir bekannten Charakter angemessenen Zügen ausführen; wogegen aus der Wirkung äußerer Schönheit, weil diese mehr in demselben Verhältnis zu den verschiedenen Beschauern steht, in der Regel nur auf den Grad, aber nicht auf die Art der Schönheit geschlossen werden kann*). So finden wir denn auch in Hermann und Dorothea — wie W. v. Humboldt in seiner Schrift über das Werk im einzelnen nachgewiesen hat — die Wirkung, welche Dorotheens Charakter auf Hermann macht, „in dem ganz bestimmten Begriff der Angemessenheit beider Naturen" gezeichnet. — Wer auf dieses Kunstmittel der Charakterdarstellung einmal aufmerksam geworden ist, wird es unzählig oft und in der mannigfachsten Abwechselung angewandt finden. Ich weise beispielsweise auf die Kunst hin, womit Goethe in den Wahlverwandtschaften den Charakter Ottiliens in dem Eindruck auf Eduard, auf Charlotte, den Pensionsgehülfen, den Architekten, den Grafen, den Bräutigam Lucianens u. s. w. sich abspiegeln läßt. Ebenso hat Schiller den umfassendsten Gebrauch von dem Kunstmittel gemacht. In der Jungfrau von Orleans z. B. bringt er uns den Reflex der Charaktereigenschaften Johannas auf eine höchst kunstvoll wechselnde Art im Könige, im französischen Heer und Volk, im Herzog von Burgund, in Agnes Sorel, in den Waffenbrüdern Dunois und La Hire, in Raimond u. s. w. zur Anschauung und gibt damit unserer Phantasie immer neue Anstöße zur selbständigen Ausmalung ihres Seelenbildes nach ganz bestimmten Richtungen hin. — Zweierlei ist aber bei der Anwendung dieses Kunstmittels auf Charakterdarstellung wohl zu beachten. Erstens kommt es auf die Art an, wie die Wirkung eines Charakters ausgedrückt ist, ob in

*) Den Leser wird es nach dem, was in § 51 über den Einfluß der Verstandesthätigkeit auf die Phantasie gesagt worden, nicht befremden, wenn hier wieder von „Schlüssen" die Rede ist.

Digitized by Google

mehr referierender und reflektierender, oder in mehr darstellender und lebendig versinnlichender Weise. Spricht sich die Wirkung in Berichten und Urteilen aus, so erhält unsere Phantasie einen weit schwächern Anstoß, als wenn sie sich in Gemütserregung und Handlung kräftig kund gibt. Als erläuterndes Beispiel kann wieder Goethes Hermann und Dorothea dienen. Nicht in ausführlichen Bekenntnissen des Liebenden, sondern viel wirksamer in der oben skizzierten Umwandlung seines Wesens wird die rasche und tiefe Wirkung, welche Dorotheens ganzes Wesen auf ihn ausübt, dargestellt. Zweitens kommt es aber auch darauf an, *in welcherlei Gemütern* man sich das darzustellende Charakterbild abspiegeln läßt. Daß Hermann, wie uns der Prediger aus langjähriger Beobachtung bezeugt, „nichts begehrt, als was ihm gemäß ist," gewährt uns eine doppelt zuverlässige Bürgschaft für Dorotheens Charakter; und daß die Jungfrau von Orleans gerade zwei so starke Heldengemüter, wie Dunois und La Hire, und einen so ergrimmten Gegner, wie der Herzog von Burgund, zur Begeisterung für sich hinreißt, veranschaulicht uns lebendig die Gewalt ihrer Persönlichkeit.

§ 54. Vor dem Abschluß des vorliegenden übermäßig lang gewordenen Kapitels bleibt noch die am Ende von § 45 aufgeworfene Frage zu erledigen: *Welcherlei Handlungen malen am kräftigsten?* Es läßt sich hier diese Frage durch Rückverweisung auf mehrere inzwischen noch abgehandelte Kunstmittel kürzer beantworten, als es dort möglich gewesen wäre; doch werden mehrere der zu erteilenden Antworten ebensowenig Anspruch auf Allgemeingültigkeit haben, als die Kunstmittel, die zu ihrer Begründung herangezogen werden. Von den jedesmaligen Umständen ist es abhängig, ob eine Bewegung dieser oder der entgegengesetzten Art (eine langsame oder eine rasche, eine alltägliche oder eine seltsame, eine stumme oder eine geräuschvolle) am kräftigsten malt. Das gilt gleich für die erste der hier folgenden Regeln:

a) *Langsame Bewegungen und Handlungen stellen sich der Phantasie deutlicher als rasche dar* (vgl. §§ 43 und 44), weil das Geistesauge das, was langsam an ihm vorüber

Digitized by Google

geht, mehr in einzelnen Zügen sich zu vergegenwärtigen pflegt. Gleichwohl kann in besondern Fällen heftige und schnelle Bewegung kräftiger malen. Schiller läßt in seinen Kranichen des Ibykus den Eumonidenchor langsam erscheinen und langsam verschwinden:

Und feierlich nach alter Sitte
Umwandelnd des Theaters Rund,
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Verschwinden sie im Hintergrund.

Wo es aber gilt, die Furien in ihrem charakteristischen Wesen und Treiben, in der Verfolgung eines Verbrechers, darzustellen, schildert er ihre Bewegung in gerade entgegengesetzter Weise, indem er ihnen selbst die Worte in den Mund legt:

Doch wehe, wehe, wer verstohlen
Des Mordes schwere That vollbracht!
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht.
Und glaubt er fliehend zu entspringen,
Geflügelt sind wir da, die Schlingen
Ihm werfend um den flücht'gen Fuß,
Daß er zu Boden fallen muß.

b) Geräuschvolle Bewegungen stellen sich der Phantasie lebhafter dar, als geräuschlose und leise (vgl. § 45), weil sie die Gesichts- und die Gehör-Phantasie gleichzeitig zur Thätigkeit aufrufen. Zur Unterstützung des Eindrucks solcher Bewegungen bieten sich dem Dichter in dem Sprachmaterial kräftige Hülfsmittel dar: Lautmalerei, charakteristische Reime und Rhythmen, worüber ausführlicher in den §§ 18—32, Bd. II. Schiller malt in seinem Gedicht „Der Flüchtling" die lebendige Bewegung, welche der Sonnenaufgang in der Tier- und Menschenwelt hervorruft:

Mit freudig melodisch gewirbeltem Lied
Begrüßen erwachende Lerchen die Sonne . . .
Wie hoch aus den Städten die Rauchwolken dampfen!
Laut wiehern und schnauben und knirschen und stampfen
Die Rosse, die Farren!
Die Wagen erknarren
Ins ächzende Thal u. s. w.

Digitized by Google

und im Gedicht „Die Schlacht" das Heranrücken des feindlichen Heeres:

Prächtig im glühenden Morgenrot
Was blitzt dorther vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen wehn? . . . .
Lustig! hört ihr den Gesang?
Trommelwirbel, Pfeifenklang
Schmettern durch die Glieder u. s. w.

und gegen den Schluß die Entscheidung:

Horch! was stampft im Galopp vorbei?
Die Adjutanten fliegen,
Dragoner rasseln in den Feind,
Und seine Donner ruhn.
Viktoria, Brüder!
Schrecken reißt des Heeres Glieder,
Und seine Fahne sinkt —

Daß aber unter Umständen gerade das Entgegengesetzte (geräuschlose Bewegung, stummes Handeln) sich dem Geistesauge energischer veranschaulicht, davon hat der Leser wohl durch § 45 die Überzeugung gewonnen.

c) Charakteristische Bewegungen, d. h. dem sich bewegenden Gegenstande gattungsmäßig zukommende und ihn kennzeichnende, rücken uns das Bild desselben besonders klar vor das innere Auge. Daher stellt sich uns beispielsweise in Goethes Gedicht „Adler und Taube" das Bild der Tauben so ungemein lebendig dar:

Da kommt mutwillig durch die Myrtenäste
Dahergerauscht ein Taubenpaar,
Läßt sich herab und wandelt nickend
Über goldnen Sand am Bach
Und ruckt einander an;
Ihr rötlich Auge buhlt umher u. s. w.

Die Begründung der hier aufgestellten Regel ergibt sich aus dem in § 43 Gesagten. Von charakteristischen Bewegungen gilt, was dort von Handlungen, d. h. von Bewegungen gesagt ist, die durch Seelenthätigkeit eines lebenden Wesens bestimmt werden: „In Handlungen spricht sich das Gemütsleben einer Person aus, und dieses aus ihrem Innern hervorbrechende Licht trägt zur

Digitized by Google

Aufhellung ihrer äußern Gestalt bei." Hier zeigt sich aber wieder recht, wie groß der Beitrag ist, den, wenn der volle Eindruck einer Dichtung zustande kommen soll, der Aufnehmende ihr entgegenbringen muß; die wunderbare Schönheit der eben citierten Goetheschen Verse wäre ja für den, welcher den Charakter und das Gebahren des Taubenvolks nicht kännte, so gut wie verloren. Selbstverständlich wird die Wirkung der charakteristischen Bewegungen verstärkt, wenn sich akustisch Charakteristisches hinzugesellt, wie z. B. in Schillers Glockenlied da, wo die Schilderung des Feierabends beginnt:

Blökend ziehen heim die Schafe,
Und der Rinder breitgestirnte,
Glatte Scharen kommen brüllend,
Die gewohnten Ställe füllend.

d) Daß alltägliche Bewegungen und Handlungen sich der Phantasie leicht und deutlich vergegenwärtigen, bedarf kaum der Erwähnung und noch weniger einer Erklärung. Ich weise nur auf § 36, d zurück, wo es heißt: „Der Phantasie wird die Reproduktion von Vorstellungen um so leichter, je öfter sie dieselben bereits vorher reproduziert hat; denn je häufiger dies geschehen, desto stärker ist nach § 35 die Erregbarkeit und Aktionsbereitschaft jener Vorstellungen geworden."

e) Daneben könnte es befremden, daß auch unbestimmte, seltsame, rätselhafte Bewegungen die Einbildungskraft zu höchst lebendiger Thätigkeit anregen. Ein Beispiel hiervon gibt uns Schiller in seinem Taucher. Nachdem er in Str. 21 geschildert, wie der Untergetauchte in der Meerestiefe, „unter Larven die einzig fühlende Brust, bei den Ungeheuern der traurigen Öde, von der menschlichen Hülfe so weit", seiner gefährlichen sich mit Grausen bewußt geworden, läßt er diesen in Str. 22 weiter berichten:

Und schaudernd dacht' ich's, da kroch's heran,
Regte hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir u. s. w.

„Das unbestimmte Es (in kroch's)", sagt der Interpret Götzinger zum ersten dieser Verse, „hat immer eine Art Entsetzen bei mir

Digitized by Google

hervorgebracht." Ohne Zweifel meinte Schiller einen jener fabelhaften ungeheuren Polypen, deren Fangarme Plinius auf dreißig Fuß in der Länge schätzt. Ein anderer Dichter hätte vielleicht diese Gelegenheit willkommen geheißen, eine recht grausige Schilderung des Ungetüms zu machen, schwerlich aber damit eine so starke Wirkung wie Schiller mit seiner bloßen Andeutung der „hundert Gelenke" erreicht. Eine Erklärung dieser starken Wirkung hat er uns selbst in dem Aufsatz über das Erhabene gegeben. Er weist dort nach, daß die Einsamkeit, das Geheimnisvolle und die Finsternis etwas Furchtbares und daher geeignet seien, das Gefühl des Erhabenen in uns zu erwecken, und fährt dann fort: „Auch das *Unbestimmte* ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem andern Grunde, als *weil es der Einbildungskraft Freiheit gibt, das Bild nach ihrem Gefallen auszumalen*; wogegen das *Bestimmte* zu deutlicher Erkenntnis führt, indem es den Gegenstand dem willkürlichen Spiel der Phantasie entzieht und dem Verstande unterwirft. Homers Darstellung der Unterwelt wird eben dadurch, daß sie gleichsam in einem Nebel schwimmt, desto furchtbarer; und die Geistergestalten im Ossian sind nichts als luftige Wolkengebilde, denen die Phantasie nach Willkür den Umriß gibt." Wir sehen, *bestimmte Bewegungen* können je nach Umständen nicht minder, als unbestimmte, das Wirkungsvollere und Empfehlenswertere sein; es kommt hier darauf an, ob *Bilderklarheit* oder *Bilderreichtum* den Zwecken des Dichters mehr entspricht.

f) Leicht erklärlich wird man es finden, daß *wachsende, sich steigernde Bewegungen* sich der Phantasie in erhöhter Klarheit darstellen. Auch hiervon liefert Schillers Taucher (Str. 13) ein Beispiel:

Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß
Da hebet sich's schwanenweiß,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,
Und er ist's, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Digitized by Google

Es wirkt hier freilich eine in den frühern Strophen vorbereitete und künstlich gesteigerte *Spannung der Gefühle der Zuschauer* mit (vgl. § 36, 5); ferner tritt im Augenblick des ersten Erscheinens der Gestalt der ästhetische *Kontrast* (§ 50) ins Spiel; aber dann reizt eine kunstvolle *Gradation der Handlungen* (vgl. § 47) die Phantasie zu immer energischerer Thätigkeit. Anfangs ist es nur ein unbestimmtes Etwas (vgl. oben e), was sich weiß aus dem finstern Schlunde hervorringt; dann erkennt man schon einen Nacken, einen emsig rudernden Arm; zuletzt erscheint der Jüngling ganz deutlich, wie er zum freudigen Gruß den Becher in seiner Linken schwenkt. Und diese Schilderung wird obendrein durch höchst ausdrucksvollen Rhythmus (z. B. durch die kraftvoll ansteigenden Anapästen in V. 4) unterstützt.

g) Schließlich sei noch erwähnt, daß *intermittierende* (aussetzende), *durch Pausen unterbrochene, sich regelmäßig wiederholende Bewegungen* von der Phantasie mit steigender Lebendigkeit reproduziert werden, zumal wenn der Grund der Wiederholungen geheimnisvoll ist und sich an dieselben ein besonderes Interesse der Zuschauer knüpft; wie dies wieder in Schillers Taucher, diesem unvergleichlichen Kabinettstück poetischer Malerei, der Fall ist. In Str. 5 und 6 schildert er die Charybdis mit einer Virtuosität, die Humboldts und Goethes Erstaunen um so mehr erregen mußte, als diesen wohl bekannt war, daß der Schilderung keine Anschauung eines wirklichen Phänomens solcher Art zu Grunde liegen konnte. Der Phantasie des Lesers prägt sich das furchtbare Bild doppelt stark ein, weil er mit dem Auge und dem Gefühle des kühnen Jünglings schaut (§ 53), der im Begriff steht, sich in den kochenden Wogenschlund hinabzustürzen. In Str. 8 verschlingt der Strudel den Hineingesprungenen; in Str. 9 wird es stille über dem Wasserschlund; nur das hohle Brausen in der Tiefe, das sich allmählich steigert, bereitet auf die Wiederkehr des Wogenschwalls vor. Aber der Dichter hütet sich wohl, die Wiederkehr sofort zu schildern; durch zwei Strophen hindurch, die er im Geiste der Chorgesänge der antiken Tragödien mit

Digitized by Google

Reflexionen eines Zuschauers über das Geschehene ausfüllt, hält er die Erwartung der Augenzeugen und der Leser eine Zeit lang hin und erhöht die Besorgnis um das Los des Verschwundenen. Wenn er dann in Str. 12 die von den Epikern eingeführte Weise adoptiert, gleiche oder nahe verwandte Erscheinungen mit denselben Versen darzustellen, so ist das hier um so passender, als jenes periodische Wasserphänomen in ganz gleicher Gestalt sich zu wiederholen pflegte (vgl. Homers Odyssee XII, 234 ff. und Vergils Än. III, 420 ff.). — Gelegentlich sei hier noch bemerkt, daß auch intermittierende Töne, besonders ferne, nach gleichen Intervallen wiederkehrende, lebhaft auf die Phantasie wirken und den Eindruck von Einsamkeit und Stille verstärken. Als Beispiel diene folgende Stelle aus Chateaubriands Génie du Christianisme:

„Auprès, tout était silence et repos, hors la chûte de quelques feuilles, et les gémissements rares et interrompus de la hulotte; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels du cataracte du Niagara etc."

Viertes Kapitel.

Ästhetische Prinzipe und Gesetze von Fechner u. a.

§ 55. In diesem und den nachfolgenden Paragraphen werde ich eine Reihe von Kunstprinzipien, Kunstgesetzen und Kunstmitteln besprechen, die ich ursprünglich nicht besonders abzuhandeln gedachte, weil meine Definition des Schönen sie involviert und mehrere sich als Korollare der von mir aufgestellten Prinzipe und Kunstmittel ergeben. Da jedoch dieselben im letzten Decennium von angesehenen Ästhetikern eingehend diskutiert worden und dabei, wie mir scheint, mehrfache Irrtümer eingeflossen sind: glaube ich sie einer nähern Betrachtung unterziehen zu sollen. Zu ihnen gehört zunächst das Prinzip der ökonomischen Verwendung der Mittel oder Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Ich führe es unter den Fechnerschen Prinzipen

Digitized by Google

auf, wenn es gleich eigentlich nicht von Fechner stammt, sondern nur von ihm adoptiert und in seine Vorschule der Ästhetik aufgenommen worden ist. Er wurde auf dasselbe durch Professor Vierordt in Tübingen aufmerksam gemacht, der seinerseits wieder durch eine Schrift der Gebrüder Weber über die Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge darauf hingewiesen worden war. Vierordt schrieb an Fechner in Bezug auf die im ersten Teile von dessen Vorschule der Ästhetik aufgestellten Kunstgesetze: „Unter den dort vorgeführten und sehr triftig motivierten Prinzipen möchte ich noch das der ökonomischen Verwendung der Mittel — oder wie man es sonst nennen wollte — aufgenommen wissen — und das umso mehr, als dasselbe auch gerade vom Standpunkte der Naturforschung und einer objektiven realen Analyse der Kunstobjekte vollkommen gerechtfertigt ist. In ihrer Schrift über die Gehwerkzeuge haben die Gebr. Weber an mehreren Stellen und mit schlagenden Beispielen nachgewiesen, daß das ästhetisch Schöne im ganzen auch das physiologisch Richtige sei, daß beide sich decken, daß immer dasjenige den Eindruck des Schönen (des Leichten, Ungezwungenen, Freien) macht, was mit dem Aufwand der möglichst geringen Muskelkraft erreicht wird. Demgemäß würde jedes Werk der bildenden Kunst, jedes Gedicht u. s. w. immer nur diejenigen Mittel verwenden dürfen, welche zur Erreichung des Zwecks erforderlich sind. Werden weitere, nicht absolut nötige, wenn auch an sich noch so gerechtfertigte Mittel verwendet: so wirkt ein solcher Pleonasmus ermüdend. Gibt es doch Gedichte, wie das Mignonlied, von denen man sich sagen muß, daß in ihnen nicht ein einziges Wort anders gewählt werden dürfe, d. h. daß die wirklich gewählten Werte die besten sind.

Die zweite Bezeichnung „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes" entnahm Fechner dem sehr interessanten Schriftchen des Dr. Richard Avenarius: „Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung" (Leipzig 1876). Fechner fühlte sich von dem Prinzip lebhaft angesprochen, konnte sich aber nicht entschließen, es mit Avenarius an die Spitze der ganzen Philosophie

Digitized by Google

zu stellen und selbst nicht einmal es zum Fundamentprinzip der Ästhetik zu machen. Dem Grunde, warum er letzteres nicht wollte, kann ich freilich nicht beistimmen. Der Satz: Alles, was unsere lebendige Kraft vermehrt, unsern Lebensprozeß erhöht und fördert, gibt Lust, alles hingegen, was die Kraft, den Lebensprozeß des Menschen hemmt und herabdrückt, erzeugt Unlust" — diesen von mir an die Spitze der Ästhetik gestellten Satz hält er für unerweislich, während ich ihn durch seelische Erfahrungen hinreichend gestützt glaube. Nichtsdestoweniger möchte auch ich nicht gern das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes zum Fundamentalprinzip der Ästhetik machen, und zwar deshalb, weil es aus dem von mir gewählten Satze folgt. Es ist nämlich wohl zu beachten, daß die Lebenskraft, über die jeder einzelne für einen bestimmten Zeitraum (z. B. für einen Tag) zu verfügen hat, durchaus nicht unerschöpflich ist, sondern sich auf ein ganz bestimmtes, nach den Individuen, wie nach ihrer besondern physischen und psychischen Beanlagung und ihrem Lebensalter verschiedenes Maß beschränkt. Eine möglichst ökonomische Verwendung der disponibeln Lebenskraft ist also durchaus zu empfehlen, damit am Ende des in Rede stehenden Zeitraumes sich ein möglichst großer Gesamtertrag an Lustgenuß ergebe. Es ist demnach das Prinzip „des kleinsten Kraftmaßes" nur ein Korollar d. h. eine sich von selbst verstehende Folgerung aus dem Satze, den ich der Poetik als Fundamentalprinzip zu Grunde gelegt habe. Die Gründe, welche Fechner gegen das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes als Grundlage der Ästhetik hatte, möge er selbst darlegen. „Manche," sagte er, „suchen überhaupt den Grund der Lust darin, daß alles, was unsere Kraft vermehrt, unsern Lebensprozeß erhöht oder die Entwickelung unseres Wesens fördert, Lust gibt, hingegen alles, was die Kraft, den Lebensprozeß herabdrückt, die Entwickelung unseres Wesens hemmt, Unlust gibt. Aber diese Erklärung ist entweder untriftig oder unklar. Bei Annäherung an den Schlaf sinkt die lebendige Kraft des ganzen Körpers, einschließlich der Prozesse, mit denen die Bewußtseinsthätigkeit in funktioneller Beziehung steht; und doch knüpft sich daran keine Unlust; — was wird

Digitized by Google

also bei jener Erklärung unter Kraft verstanden? Der größte Schmerz regt uns oft am heftigsten auf; — inwiefern schließt man das von einer Erhöhung unseres Lebensprozesses aus? Übertriebene Genüsse zehren so gut an unserer Lebenskraft als starke Leiden. Was versteht man ferner unter einer Entwickelung unseres Wesens? Sowohl der Begriff der Entwickelung als der des Wesens bleibt hierbei noch zu klären; und wie man dies auch versuchen möge, so wird man dadurch doch nicht zu einer scharfen oder zirkelfreien Beantwortung nach dem letzten Grunde der Lust und Unlust geführt."

Diesen Einwürfen begegne ich vorab mit der Bemerkung, daß ich die von Fechner angegriffenen Thesen nicht gerade so, wie er sie gefaßt hat, gern adoptiere und in Schutz nehme, aber auch bei dieser Fassung seine Einwendungen gegen dieselben unstichhaltig finde. Wenn sich an den Beginn der Schläfrigkeit statt Unlust zuweilen ein angenehmes Gefühl knüpft, so widerspricht das nicht dem Satze, daß das Sinken der Kraft Unlust erzeuge. An und für sich ist das Innewerden der Abnahme psychischer sowohl wie physischer Kraft ein Unlustgefühl; nur demjenigen, der aus Erfahrung weiß, wie unangenehm Ansprüche an augenblicklich erschöpfte Kräfte sind, wird das Gefühl des beginnenden Ausruhens, verbunden mit der Aussicht auf ein neues Kräftesammeln, willkommen heißen. Wo diese Erfahrung fehlt, z. B. bei Kindern in dem frühen Lebensalter, die, noch ganz dem Augenblick hingegeben, sich des Wachens unendlich freuen, tritt bekanntlich bei heranrückender Schlafzeit eine große Mißstimmung ein und läßt sie oft zum Verdruß der Eltern recht unartig werden. Desgleichen erklärt sich leicht, warum großer Schmerz uns heftig aufregen kann, ohne daß damit der Satz „Erhöhung unseres Lebensprozesses ruft Lust hervor" umgestoßen wird. Man darf keineswegs ganz allgemein die Behauptung aufstellen: „Mit jeder heftigen Aufregung ist großer Schmerz verbunden;" es kommt darauf an, welcher Art die Aufregung ist. Die unsere seelische Kraft erregenden Momente, mögen sie von außen oder innen kommen, wirken entweder freundlich, den seelischen Trieben entsprechend, das psychische

Digitized by Google

und physische Leben fördernd, oder feindlich, störend, hemmend. In beiden Fällen bestimmen sie die Seele, einen Teil der in ihr augenblicklich disponibeln Kraft oder gar die ganze Kraft an sie zu verwenden, und zwar bei den freundlichen Eindrücken, um dieselben aufzunehmen, sich anzueignen und zu verarbeiten, bei den feindlichen, um sich denselben zu widersetzen, sie zu bekämpfen und wo möglich zu überwinden. Aber zwischen beiden Fällen besteht der große Unterschied, daß im ersten die Verwendung der Kraft einen Lustertrag, im andern Falle fruchtlosen Verlust an lebendiger Kraft und deshalb Mißmut zurfolge hat; so daß auch hier wieder sich als Endergebnis herausstellt: Förderung unseres Lebensprozesses erzeugt Lust, Hinderung desselben Unlust. Und was will Fechner mit dem Einwurf widerlegen: „Übertriebene Genüsse zehren so gut an unserer Lebenskraft, als starke Leiden?" Gewiß, auch bei großem Genuß verbraucht man eine der Größe des Genusses entsprechende Summe der disponiblen Lebenskraft; aber der Summe verbrauchter Kraft entspricht dann auch der Lustertrag; und darauf kommt es ja schließlich an. Bei starken Leiden dagegen erschöpft man die vorhandene Kraft im Kampfe gegen störende, hemmende Eindrücke und erntet keinen Lustgewinn. Fechner fragt weiter: „Was versteht man unter Entwickelung unseres Wesens?" und meint, darüber werde man schwerlich je ins Klare kommen. Ich halte den Ausdruck „Wesensentwicklung" nicht für glücklich gewählt, meine jedoch, daß man nicht wohl zweifeln könne, was dabei gedacht sei. Behauptet man: „Was die Entwickelung unseres Wesens fördert, gibt Lust", so will das sagen: Was dem leichten, störungslosen Verlaufe unsers physischen und psychischen Lebensprozesses förderlich ist, erzeugt Lust — und dagegen läßt sich schwerlich etwas einwenden. — Dann führt Fechner noch einen von Zöllner in seinem Kometenbuch aufgestellten Satz an, wonach „Verwandlung von Spannkraft, von Potentialenergie in lebendige Kraft mit Lust, die umgekehrte Verwandlung mit Unlust behaftet ist", und findet auch diesen Satz nicht befriedigend. Ich meinerseits kann, wenn ich die Ausdrücke Potentialenergie und lebendige Kraft so nehmen darf,

Digitized by Google

wie ich es zu thun gewohnt bin, von dem Zöllnerschen Satze wenigstens die erste Hälfte unterschreiben. Unter Potentialenergie denke ich mir die in der Seele vorhandene, aber noch nicht ins Spiel gesetzte Kraft, die der Anregung gewärtig und nach ihr begierig ist, sich ihr gleichsam entgegenspannt (daher Spannkraft), unter lebendiger Kraft die befreite, in Wirksamkeit getretene. Daß die Lösung des Spannungszustandes, die Verwandlung der virtuellen Kraft in lebendig wirkende mit Lustgefühl verbunden ist, kann man, weil die Befriedigung eines Strebens Lust gewährt, unbedenklich zugeben. Unter der umgekehrten Verwandlung kann Zöllner doch nur die Zurückführung der lebendig wirkenden Kraft in gebundene Potentialenergie verstehen; allein wenn einmal die virtuelle Kraft sich in lebendig wirkende umgesetzt hat, ist der gesetzliche weitere Verlauf dieses seelischen Prozesses nicht der, daß die wirkende Kraft, wenn sie auf Hindernisse stößt, in den Spannungszustand zurücktritt; sondern, indem sie gegen die Hemmnisse ankämpft, erschöpft sie sich, ohne dadurch einen der im Kampf verbrauchten Kraft entsprechenden Lustertrag einzubringen. Das ist es, was ich an der zweiten Hälfte der Zöllnerschen Thesis auszusetzen habe. Fechners Abneigung gegen das Prinzip der ökonomischen Mittelverwendung beruht, wie schon gesagt, hauptsächlich darauf, daß er die Frage nach dem Grunde der Lust und Unlust noch nicht für spruchreif hält. Ich weiß freilich darauf auch keine andere Antwort, als die in den einleitenden Paragraphen dieser Schrift gegebene, bekenne aber offen nicht zu begreifen, was man denn mehr zur Wesenserklärung von Lust und Unlust verlangt und erwartet. Beide Begriffe sind so undefinierbar, wie warm und kalt, weiß und schwarz. Gäbe es einen Menschen, der für Wärme und Kälte unempfindlich wäre, dem würde man durch Definieren das Gefühl von Wärme und Kälte begreiflich zu machen, ebenso vergeblich sich bemühen, als einem, der Lust und Unlust nie erfahren, den Unterschied beider einleuchtend zu machen, oder einem Blindgeborenen den Unterschied von Licht und Finsterniß, sowie die Verschiedenheit der einzelnen Farben. Hier gilt nur eine Verweisung an die individuelle

Digitized by Google

Erfahrung des Fragenden; und wo es an solcher Erfahrung fehlt, sind alle Verständigungs- und Belehrungsversuche nutzlos.

Wie es mich Wunder nimmt, daß der treffliche Fechner bei offenbarer Hinneigung zu einer eudämonistischen Basis für die Ästhetik und die Ethik Bedenken trägt, das Gute und Schöne entschieden auf den veredelten Glückseligkeitstrieb zurückzuführen: so befremdet es mich eben so sehr, wenn Avenarius sich nicht entschließen kann, sein Prinzip des kleinsten Kraftmaßes auch der Ästhetik und Ethik zu Grunde zu legen. In einer Anmerkung zu seinem oben genannten Schriftchen (S. 76) spricht er sich hierüber so aus: „Bei dem empirischen Zusammenhang, in welchem auch unsere theoretischen Apperceptionen mit Gefühlen der Lust und Unlust stehen, könnte es näherliegend erscheinen, die Wurzel des Begreifens einfach in die intellektuelle Unlust, das Ziel in die intellektuelle Lust zu verlegen. Ich that dies nicht, weil ich diese Gefühle vorläufig nur als Begleiterscheinungen aufzufassen vermag, denen nur eine sekundäre Wirksamkeit zukommen könnte, dagegen als den tiefer gelegenen und eigentlichen Grund der Entwickelung des Begreifens das Streben nach Kraftersparnis betrachten muß, welches auch in den Sphären wirksam ist, wo von Begleiterscheinungen der Lust und Unlust, wenigstens so weit wir bis jetzt sehen, nicht die Rede sein kann."

Ein zweifacher Irrtum scheint mir hier unterzulaufen. Lust und Unlust als „Begleiterscheinungen" seelischer Prozesse aufzufassen, dagegen ist nichts einzuwenden. Aber jenen Gefühlen erstens nur eine „sekundäre Wirksamkeit" zuzuschreiben, und zweitens sie nicht als stetige und notwendige Begleiterinnen jener Prozesse anzusehen, sondern Sphären (seelische Vorgänge) anzunehmen, „wo von Begleiterscheinungen der Lust und Unlust nicht die Rede sein könne", darin liegt nach meiner Überzeugung ein doppelter Irrtum. Jedes Innewewerden von Einwirkungen auf die Seele hat, wie schon wiederholt bemerkt, zwei Seiten. Es kommt ihr einerseits zum Bewußtsein, *daß* etwas auf sie einwirkt, und anderseits, *wie* es auf sie einwirkt, ob in willkommener oder unwillkommener Weise, ob auf eine ihrem Streben zusagende oder demselben widersprechende Art, kurz ob es freundlich

Digitized by Google

einwirkt. Diese Seite des Innewerdens, weit entfernt nur eine „sekundäre Wirksamkeit" zu haben, ist gerade die wichtigste und folgenreichste. In ihr wurzelt alles Gefallen und Mißfallen, in ihr wurzelt alles Streben nach Wiederholung und Fortdauer der empfangenen wohlgefälligen Eindrücke und nach Abwehr und zukünftiger Vermeidung der mißfälligen; in ihr wurzeln alle Entschlüsse zum Handeln in dem einen wie im andern Sinne. Zweitens gibt es keine „Sphäre" im Bereich des zum Bewußtsein gelangenden Seelenlebens, wo die Lebensprozesse ganz ohne Lust- und Unlustreaktionen verlaufen. Avenarius spricht die entgegengesetzte Ansicht allerdings auch nur behutsam aus („so weit wir bis jetzt sehen"). Zuzugeben ist, daß manche Gefühlsreaktionen, namentlich solche, die sich an gewisse leibliche Zustände und an wissenschaftliche Verstandesthätigkeit knüpfen, nur schwach zum Bewußtsein, oft nur zu einem dunkeln oder dämmernden Innewerden kommen; aber ihre Einwirkung ist darum doch nicht weniger stark sowohl auf Förderung wie auf Dämpfung und Herabdrückung des Gemütslebens. Die wohlthuende Empfindung, die den normalen Verlauf der innern leiblichen Funktionen begleitet, das Gefühl eines vollen Gesundseins, wie wenig achtet gewöhnlich der Genießende darauf, und wie einflußreich ist es dennoch auf den Freudenertrag seines Daseins! Der unscheinbare, stille Genuß des erfolgreich arbeitenden Mathematikers trägt, wenn sich sein Wohlgefühl auch noch so wenig kundgibt, ja ihm selbst vielleicht kaum bewußt wird, darum doch nicht wenig zu seinem Lebensglück bei. Man darf ganz unbedingt annehmen, daß Lust- und Unlustgefühl das ganze bewußtwerdende Seelenleben begleitet; die Annahme des Gegenteils wäre doch auch gar zu seltsam. Ein Innewerden, das nur eine objektive und nicht zugleich eine subjektive Seite hätte, welches uns bloß anzeigte, *daß* auf unsere Seele etwas einwirkt, aber nicht zugleich spüren ließe, *wie* es wirkt, ob erwünscht oder unerwünscht, ein solches Innewerden müßte für uns ein völlig wertloses sein. Es ist zu bedauern, daß Avenarius, welcher das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes mit so großem Geschick der Erkenntnistheorie zu Grunde gelegt, nicht auf das-

Digitized by Google

selbe Prinzip auch die Ethik und Ästhetik aufzubauen versucht hat.

§ 56. In den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts hatte ich einen Chemiker als Amtsgenossen, welcher durch häufiges Riechen die Nasenschleimhaut angreifender Substanzen seinen Geruchsinn so zerrüttet hatte, daß er für manche Gerüche ganz unempfindlich geworden war, was denn auch auf seinen Geschmackssinn nachteilig einwirkte. Ich selbst leide seit vielen Jahren an einem Stockschnupfen, infolge dessen ich die Empfänglichkeit für den Wohlgeruch mancher Pflanzen z. B. Veilchen und Reseda, nicht aber die für mancherlei Mißgerüche verloren habe. Auch den gesundesten Geruchorganen entgehen manche Wohlgerüche, die in zu großer Verdünnung in der Luft schweben, und ebenso unzählige Mißgerüche, die stark verdünnt sind; gerade wie abscheulich schmeckende medizinische Substanzen in homöopathischer Verdünnung nicht schlecht schmecken. Wie viele leise Geräusche gehen täglich unbeachtet an unserm Ohr vorüber, deren wir jedoch sogleich inne werden, wenn wir entweder unsere Aufmerksamkeit ihnen zuwenden, oder wenn die am Tage sie übertosenden stärkern Geräusche in stiller Nachtzeit schweigen. Ähnlich wie Eindrücke auf unsere äußeren Sinne, können auch Eindrücke auf unser Inneres, die ihrer und unserer Natur nach wohl geeignet wären, Lust- oder Unlustgefühle hervorzurufen, uns dennoch vollkommen gleichgültig lassen, sobald es nämlich entweder ihnen an der erförderlichen Stärke und Dauer, oder uns an dem erforderlichen Empfänglichkeitsgrade fehlt. Es stellt sich als ein allgemein gültiges Gesetz heraus, daß jeder Eindruck, der ein Lust- oder ein Unlustgefühl zu erzeugen geeignet ist, dieses Gefühl nur dann wirklich erzeugt, wenn zwei Bedingungen erfüllt sind: erstens tritt der Eindruck nur bei einem gewissen Stärkegrade in unser Bewußtsein; zweitens muß unsere Empfänglichkeit die zur Aufnahme des Eindrucks erforderliche Kraft und Frische haben. Dieses Gesetz führt Fechner unter dem Namen „Prinzip der ästhetischen Schwelle“ auf, und unterscheidet dabei nach den zwei angeführten Bedingungen eine äußere und eine innere Schwelle; wofür man eine objektive

Digitized by Google

(d. h. eine im Objekt liegende) und eine subjektive (eine im aufnehmenden Subjekt liegende) Quelle sagen könnte. Beide Quellen müssen überstiegen sein, wenn wir des bezüglichen Lust-, resp. Unlustgefühles inne werden sollen, d. h. sowohl der aufzunehmende (Lust- resp. Unlust-) Reiz, als die Empfänglichkeit des aufnehmenden Subjektes muß die erforderliche Stärke erreicht haben, wenn ein Bewußtwerden des Lust- (resp. Unlust-) Gefühlszustande kommen soll. „Beide Schwellen," bemerkt Fechner, „sind aber nicht unabhängig von einander." Fechner will damit sagen: Je größer in einem besondern Falle die geistige Frische, die Aufmerksamkeit, kurz die Empfänglichkeit seitens des aufnehmenden Subjektes ist, desto geringer braucht der Zuwachs an Stärke seitens des Objektes zu sein zum Übersteigen der Quelle und damit zum Innewerden des Lust- (resp. Unlust-) Effektes. Und umgekehrt, je größer der Zuwachs an Stärke und Dauer seitens des Objektes ist, ein desto geringeres Wachsen der Empfänglichkeit seitens des aufnehmenden Subjektes reicht hin, um die noch unter der Schwelle im Dunkel der Bewußtlosigkeit schwebende Lust- oder Unlustempfindung in das volle Licht des Bewußtseins emporzuheben. Fechner bemerkt ferner: „Wenn gleich Lust- oder Unlustbedingungen, die unter der Schwelle sich befinden, unzureichend sind, Lust oder Unlust spürbar werden zu lassen, so ist es doch nicht dasselbe, als wenn sie überhaupt fehlten; ihr Vorhandensein kann aus einem der folgenden zwei Gesichtspunkte wichtig werden: 1) Je näher der Schwelle die inneren oder äußeren Bedingungen der Lust oder Unlust sind, eines desto geringern Zuwachses ihrer Stärke wird es noch bedürfen, sie die Schwelle übersteigen zu lassen; desto günstiger liegen also die Verhältnisse für die wirkliche Entstehung der Lust und Unlust. 2) Eine Bedingung der Lust oder Unlust, die für sich unter der Schwelle ist, kann in Zusammenhang mit anders gearteten Bedingungen der Lust oder Unlust, die ihrerseits für sich gleichfalls unter der Schwelle sein würden, ein Lust- oder Unlustresultat geben, welches die Schwelle übersteigt." Über den zweiten Gesichtspunkt wird bei dem gleich zu betrachtenden „Prinzip der ästhetischen Hülfe" des Weitern die Rede sein.

Digitized by Google

Meines Erachtens ist aber den zwei von Fechner angedeuteten Gesichtspunkten noch ein dritter beizufügen, aus dem betrachtet die der Schwelle schon nahe, aber noch unter ihr befindlichen Lust- und Unlustbedingungen eine höhere Bedeutung gewinnen. Steinthal nennt Vorstellungen, die der Schwelle des Innewerdens nahe, aber noch im Dunkel der Bewußtlosigkeit schweben, schwingende Vorstellungen (ohne Zweifel, weil sie auf und ab oscillieren, bald bis dicht zur Bewußtseinsschwelle herauf, bald tiefer in die Nacht des Unbewußtseins hinab. Es gibt jedoch dergleichen schwingende Seelengebilde mannigfachster Art, nicht bloß Vorstellungen und Vorstellungskomplexe, sondern auch Gefühle und Gefühlskomplexe, Strebungen u. s. w. Solche schwingende Seelengebilde üben nun bei ihrem Aufundaboscillieren eine Einwirkung nicht nur aufeinander, sondern auch auf die über der Schwelle vorhandenen bewußten aus, sowie sie auch ihrerseits von diesen eine Rückeinwirkung erfahren. Was für wichtige Folgen sich aus dieser wechselseitigen Einwirkung ergeben, wird uns deutlicher werden, wenn wir das nunmehr zu betrachtende Prinzip der ästhetischen Hülfe näher ins Auge gefaßt haben.

Dieses zuerst von Fechner aufgestellte Prinzip lautet: „Aus dem widerspruchlosem Zusammentreffen von Lustbedingungen, die jede für sich wenig leisten, geht ein größeres, oft viel größeres Lustresultat hervor, als den Lustergebnissen der einzelnen Bedingungen für sich entspricht.“ Als Fälle widerspruchlosen Zusammentreffens bezeichnet Fechner solche, wo die eine Bedingung zugleich eine Voraussetzung oder Unterlage zum Zustandekommen der andern ist; besonders diejenigen Fälle, wo ein direkt wohlgefälliger Eindruck zugleich Anlaß zu wohlgefälligen Associationsvorstellungen ist, und diejenigen, wo ein niederer wohlgefälliger Eindruck die Unterlage für das Zustandekommen eines höhern ist. Nennen wir das Lustergebnis der einen für sich allein wenig leistenden Bedingung A, das der andern B, so ist das Ergebnis ihres widerspruchlosen Zusammentreffens nicht A+B, sondern A+B+X, in welcher Summe das X oft überraschend groß ist. Folgendes Beispiel wird das Gesagte bewähren:

Digitized by Google

Jeune Fille et jeune Fleur.

Il descend ce cercueil, et les roses sans taches
Qu'un père y déposa, tribut de sa douleur.
Terre, tu les portas, et maintenant tu caches
Jeune fille et jeune fleur.

Ah! ne les rends jamais à ce monde profane,
A ce monde de deuil, d'angoisse et de malheur!
Le vent brise et flétrit, le soleil brûle, et fane
Jeune fille et jeune fleur.

Tu dors, pauvre Elisa, si légère d'années,
Tu ne crains plus du jour le poids et la chaleur!
Elles ont achevé leurs fraîches matinées,
Jeune fille et jeune fleur.

Mais ton père, Elisa, sur ta cendre s'incline,
Aux rides de son front a monté sa paleur.
Et, vieux chêne, le temps fauche sur sa racine.
Jeune fille et jeune fleur!

(Chateaubriand.)

Das holde Kind, die holden Roſen.

Da ſinkt der Sarg hinab, mit ihm der Roſen Flor,
Ein Vater wand um ihn die friſchen makelloſen.
Du, Erde, nimmſt ſie auf, du brachteſt ſie hervor,
Das holde Kind, die holden Roſen.

O gib ſie nie zurück aus deinem Friedensport
In dieſe Welt, ſo reich an Gram und düſtern Loſen!
Des Sturmes Wut zerknickt, der Sonne Brand verdorrt
Das holde Kind, die holden Roſen.

Eliſa, liebes Kind, du darfſt jetzt friedlich ruhn,
Vor Mittagsglut bewahrt, geſchützt vor Sturmestoſen.
Vollendet haben ſie den friſchen Morgen nun
Das holde Kind, die holden Roſen.

Doch ſieh! wie beugt ſich tief dein Vater auf das Grab!
Die bleiche Stirn verrät des innern Schmerzes Toſen.
Die graue Zeit, ach! mäht tief an der Wurzel ab
Das holde Kind, die holden Roſen! (H. Viehoff.)

Wenn das franzöſiſche Original einem des Franzöſiſchen unkundigen Deutſchen, die Überſetzung einem des Deutſchen unkundigen Franzoſen gut vorgetragen würde, ſo daß Rhythmus, Gleichklänge,

Digitized by Google

schöner Accent- und Lautwechsel, Strophenbau u. s. w. zur Geltung kämen: so würde das auf beide Zuhörer einen gewissen wohlgefälligen Eindruck machen, dieser aber gewiß nicht die ästhetische Schwelle übersteigen, und keiner der beiden Hörer den Eindruck eines schönen Kunstwerks gewinnen. Entkleidete man das Original, wie die Übersetzung, des Rhythmus, des Reims, der strophischen Gliederung, des Refrains u. s. w. und läse man den Inhalt des Gedichtes in einfacher Prosa den Zuhörern vor, so würde der Eindruck wohl etwas stärker sein, vielleicht auch die ästhetische Schwelle eben übersteigen, aber sicher bei weitem kleiner sein, als wenn man das Gedicht in der obigen Fassung vorträge. Also wenn man den Eindruck von Versmaß, Gleichklang und Versbau zusammen mit A, den des Inhaltes mit B bezeichnet, so stellt sich der Eindruck jenes Gedichtes nicht als die Summe A + B, sondern als die Summe A + B + X dar. Woher stammt dieses rätselhafte X? Schopenhauer, der von dem Fechnerschen Gesetz nichts wußte, war stutzig über das auffallende Phänomen und ärgerte sich sogar etwas darüber: „Der ernsthaften Erwägung", sagt er, „könnte es fast als ein Hochverrat erscheinen, wenn einem Gedanken oder seinem reinen, richtigen Ausdruck auch nur die leiseste Gewalt geschieht in der kindischen Absicht, daß nach einigen Silben der gleiche Wortklang wieder vernommen werde, oder auch damit diese Silben selbst ein Hopsasa darstellen; ohne solche Gewalt kommen aber gar wenige Verse zustande." Dennoch konnte er nicht umhin, dem Metrum und auch dem von ihm sehr gering geschätzten Reime eine geheimnisvolle Kraft zuzugestehen, und suchte sich diese damit zu erklären, „daß ein glücklich gereimter Vers durch seine unbeschreiblich emphatische Wirkung die Empfindung errege, als ob der darin ausgedrückte Gedanke schon in der Sprache prädestiniert, ja präformiert gelegen, und der Dichter ihn nur herauszufinden gehabt hätte." An einer andern Stelle sagt er: „Daß so geringfügig, ja kindisch erscheinende Mittel, wie Metrum und Reim eine so mächtige Wirkung ausüben, erkläre ich mir auf folgende Weise: Das dem Gehör unmittelbar Gegebene, der Wortklang, erhält durch Rhythmus und Reim

Digitized by Google

eine gewisse Vollkommenheit und Bedeutsamkeit an sich selbst, indem er dadurch zu einer Art Musik wird. Daher scheint er jetzt seiner selbst wegen da zu sein, nicht mehr als bloßes Mittel, als bloßes Zeichen eines Bezeichneten, nämlich des Sinnes der Worte. Mit seinem Klang das Ohr zu ergötzen scheint seine ganze Bestimmung zu sein. Daß er nun aber zugleich noch einen Sinn erhält, einen Gedanken ausdrückt, stellt sich jetzt dar als eine unerwartete Zugabe gleich den Worten zur Musik, als ein unerwartetes Geschenk, das uns angenehm überrascht und daher, weil wir gar keine Forderung der Art machten, sehr leicht zufrieden stellt." Ich finde die Erklärung nicht genügend. Um zu befriedigen, müßte sie sich auf alle Fälle verwandter Art anwendbar erweisen; denn auch auf andern Gebieten, als dem der Ästhetik, begegnet uns das Phänomen, daß die Kopulierung zweier Lustreize eine Gesamtwirkung hervorruft, welche die Summe der gesonderten Wirkungen beider weit übersteigt. So erregt z. B. auf dem Felde der Ethik eine That, die zugleich *groß* und *gut* ist, in uns ein Entzücken, welchem der wohlgefällige Eindruck einer That, die groß ist ohne zugleich den Charakter zu tragen, addiert zu dem wohlgefälligen Eindruck einer Handlung, die gut ist ohne groß zu sein, bei weitem nicht gleichkommt. Jenes Entzücken, dem ein so großes Mehr von Lustertrag innewohnt, kann offenbar nur aus einer Verschmelzung der beiden kopulierten Lustreize fließen; und zwar entspringt es meiner Ansicht daraus, daß die eine Lustbedingung der andern bei der Verbindung ihren spezifischen Charakter wechselseitig mitteilt, so daß bei einer zugleich großen und guten Handlung, bei einem zugleich großen und guten Charakter die Größe an der Liebenswürdigkeit der Güte, und umgekehrt die Güte an dem Imponierenden der Größe partizipiert. Ganz so verhält es sich auch mit dem Rhythmus und dem Gleichklange, wenn sie als Hülfswirkende bei der sprachlichen Darstellung eines hochbedeutsamen Gedankens, eines edlen Gefühls, oder eines schönen Bildes fungieren, wenn sie sich gleichsam in den Dienst derselben stellen. Es verbreitet sich dann über sie ein Abglanz der Wahrheit, der Würde, des Adels, der Schönheit

Digitized by Google

des Dargestellten, ähnlich wie auf den Diener eines Fürsten ein Abglanz von der Hoheit des Herrn fällt.

Das Prinzip der ästhetischen Hülfe gilt auch von Unlustbedingungen. Ein Gedicht, das schon durch seinen Inhalt Mißfallen erregt, wird, wenn auch Rhythmus, Reim und Strophenbau desselben mißfällig sind, ganz unausstehlich. Doch begegnet man derartigen Fällen seltener, weil man ihnen ausweicht, oder sie unbeachtet läßt.

§ 57. Ein Prinzip, das mit dem in § 55 besprochenen Prinzip der ökonomischen Mittelverwendung in Zusammenhang steht, ist das *Prinzip der Gewohnheit*. Ehe wir eine Definition von Gewohnheit und Gewöhnung aufstellen, lassen wir zunächst eine kurze Übersicht der verschiedenen Gebiete folgen, wo sich ihr Einfluß kund gibt, und geben dabei die Art und Weise dieser Kundgebung an, was uns beim Versuch einer Begriffserklärung zugut kommen wird. Gewohnheit äußert ihre Wirksamkeit sowohl auf physiologischem als auf psychischem Gebiete. Wer sich angewöhnt hat, nach Tisch ein Schläfchen zu halten, fühlt zur gewohnten Stunde die Neigung zum Schlafe wiederkehren. Indes setzt die Entwickelung einer Gewohnheit eine öftere Wiederholung eines psychischen und physischen Prozesses voraus; nur aus der häufigen Wiederkehr eines und desselben seelischen oder leiblichen Vorganges erwächst ein *bleibender* Hang zu demselben. Gewöhnen heißt etymologisch betrachtet *bleibend machen*; dem Worte Gewohnheit liegt der Name *wohnen* zugrunde, und dieser bedeutete ursprünglich *bleiben**). Wie sich in einem organischen Wesen ein solcher bleibender Hang zu etwas bilden kann, ist allerdings nicht leicht zu erklären, jedoch nicht auffallender, als daß in der anorganischen Welt die einem Körper irgendwoher einmal mitgeteilte Bewegung bleibend ist und ewig fortdauern würde, wenn sie nicht durch anderswoher mitgeteilte Bewegung aufgehoben oder durch un-

*) Vgl. z. B. Tatian XII, 2: uuoneta (blieb) ther kneht heilant (der Knabe Heiland) in hierusalem; CLXVII, 3: nihiz uuone in theru uuinrebun (wenn es nicht bliebe an der Weinrebe — mag das Weinlaub nicht Frucht bringen).

Digitized by Google

überwindliche Hindernisse gehemmt würde. Bemerkenswert ist, daß die in der organischen Welt vorkommende Gewohnheit nicht eigentlich in einem bleibenden Zustande, sondern in einem sich wiederholenden Kreislauf von Zuständen, in einer gewissen Periodicität besteht, die sich nicht sogleich, wie die Bewegung eines unorganischen Körpers nach dem Anstoß, sondern erst allmählich entwickelt. Kehren wir zu dem oben angeführten Beispiel vom Nachmittagsschläfchen zurück, so finden wir: es stellt sich schon nach dem ersten Nachmittagsschlaf eine schwache Einwirkung auf die nächstfolgende Nachtruhe ein, in der Art, daß der Nachtschlaf etwas weniger fest und dauernd wird. Dies aber hat zurfolge, daß auch die Nachwirkung des Nachtschlafes weniger dauernd wird und daher am folgenden Tage sich die Neigung zum Schlaf etwas früher einstellt. Bei den ersten Malen treten diese Wirkungen noch nicht so bestimmt hervor; die frühere Periodicität, dergemäß das Schläfrigwerden erst nach 16- bis 17stündigem Wachen wiederkehrte, spielt noch in die neu sich bildende Periodicität hinein; denn gesunde Naturen haben etwas Konservatives in sich, das kleine und seltene Störungen der hergebrachten Reihenfolge ihres Daseins leicht überwindet. So war z. B. Sokrates nach einer in lebhafter Unterhaltung völlig durchbrachten Nacht am folgenden Tage noch so geistes- und körperfrisch, daß er an sich und andere an ihm kaum die stattgefundene Störung wahrnahmen. Wenn aber durch eine öfter wiederholte Unterbrechung nacheinander die herkömmliche naturgemäße Lebensordnung gestört wird, so bildet sich eine neue Periodicität, ein bleibender Zug, eine altera natura. Schon hieraus ergibt sich — was der Erzieher sich merken mag —, daß, wer eine Gewohnheit bekämpfen und ausrotten will, in den ersten Stadien ihrer Entwickelung leichtes Spiel hat, späterhin aber mit großer Anstrengung und Ausdauer oft nicht sein Ziel erreicht.

Das ist freilich eine Betrachtung, die mehr in die Ethik und Pädagogik als in die Ästhetik gehört. Aber Gewohnheit ist und bleibt Gewohnheit, auf welchem Gebiet sie sich entwickeln mag; und so darf man, wenn es gilt, ihr Wesen, ihre innerste

Digitized by Google

Natur zu beobachten, auch wohl auf andern Gebieten ihr Entstehen und Wachsen betrachten. Es möge daher noch ein anderes Beispiel, worin Physiologisches, Psychisches und Sittliches ineinander spielen, hier folgen. Bekannt ist, wie unglücklich die Gewohnheitstrinker werden, und wie schwer den Ärzten ihre Heilung ist. Der Wunsch nach geistigen Getränken wird nur zum geringern Teile durch deren Wohlgeschmack, zum größern durch den Hang zu lebhafter Aufregung hervorgerufen. Ungewöhnliche Aufregung hat aber ungewöhnliche Abspannung zurfolge. Diese regt wieder in erhöhtem Grade den Wunsch nach Aufregung und damit nach geistigen Getränken an; und so kann sich hier, wenn nicht bei Zeiten entgegengewirkt wird, zugleich mit der Periodicität eine verderbliche Steigerung, eine Körper und Geist verwüstende Art von Klimax bilden.

Gehen wir nach diesen vorläufigen Bemerkungen über das Wesen der Gewohnheit zur Betrachtung ihrer Wirkungen über, so sehen wir sofort, wie segensreich, aber auch wie nachteilig für den Menschen Gewohnheit und Gewöhnung werden können. Auf den ersten Blick scheint es sogar, als ob der schädliche Einfluß überwiege. Da sich durch Gewöhnung eine altera natura bildet, der Mensch aber die Herrschaft über die Natur in und außer ihm erringen und behaupten soll, so wird ihm seine Aufgabe durch die Entstehung von Gewohnheiten, die der angebornen Natur neue Naturen hinzufügen, erschwert. Indes kann er auch gerade die Gewohnheiten zur leichtern Lösung seiner Aufgabe dadurch benutzen, daß er diese neu gebildeten Naturen zu seinem Dienste züchtet. Groß ist die Rolle, welche die Gewöhnung in der Erziehung spielt. Lehre und Gewöhnung sind die beiden Hauptzuchtmittel; die erstere aber ohne die zweite von zuverlässiger Wirkung. Jene zeigt dem Lehrling die Wege, die zum Menschenglück führen, diese soll in uns den Hang legen, die richtigen Wege zu verfolgen. Der Pädagog verfährt wie die Menschheit im Kampfe mit der Natur; er bietet, um seinem Zöglinge die Herrschaft über sich selbst d. h. über die ihm angeborene Natur zu gewinnen, Natur gegen Natur auf.

Zu den vorteilhaften Wirkungen der Gewohnheit gehört vor allen Ersparnis an Kraft; hierdurch berührt

Digitized by Google

sich das Prinzip der Gewöhnung mit jenem in § 55 besprochenen Prinzip des kleinsten Kraftmaßes oder der ökonomischen Mittelverwendung. Um den Zusammenhang zwischen dem letzterwähnten Prinzip und dem der Gewöhnung genauer zu erkennen, müssen wir das in vielfacher Hinsicht wichtige Prinzip der Übung zuhülfe ziehen. Die Übung ist mit einem doppelten Gewinn verbunden: „sie lehrt nicht nur", wie der Prof. der Medizin Adolf Kußmaul sagt, „diejenigen Muskeln auswählen, welche die Erreichung bestimmter Zwecke verbürgen, sondern setzt auch an die Stelle der anfänglichen ungeordneten und nutzlosen Kraftvergeudung einen eben so ökonomischen als zweckmäßigen Gebrauch der motorischen Kräfte." Einen verwandten Gedanken sprach schon im vorigen Jahrhundert der Pädagoge Resewitz aus: „Gleichwie eine Maschine, die immer auf gleiche Art gedreht, durch einerlei Triebfedern bewegt wird, einen bestimmten Hang und Schwung zu dieser Bewegungsart erhält, ebenso empfängt auch die menschliche Seele einen bestimmten Schwung und Hang zu den Empfindungs- und Äußerungsarten, woran sie durch wiederholte gleichartige Übung gewöhnt wird." Als Belege der wunderbaren Erfolge der Übung können die staunenerregenden Leistungen der Klaviervirtuosen dienen, die es dahin bringen, in der kürzesten Zeit eine ganz unglaubliche Menge von Noten zu übersehen und die betreffenden Töne erklingen zu lassen. Was ist es, was diese Virtuosität entwickelt, aus dem Lehrling allmählich den Meister gemacht hat? Die Übung, die tage- und jahrelang wiederholte gleiche Muskelthätigkeit. Hier, wie überall, wo es die nähere Erklärung eines psychischen Prozesses gilt, ist es von Nutzen, auch die physiologische oder somatische Seite des Vorganges ins Auge zu fassen, ohne damit sich als Anhänger einer materialistischen Weltansicht zu bekennen und, die körperlichen Vorgänge als das allein Vorhandene betrachtend, das Geistige als eine bloße Sekretion des Gehirns aufzufassen. Die exakte Forschung hat nachgewiesen, daß sehr vieles, was früher für eine rein psychische Eigentümlichkeit gehalten wurde, auf gewissen physischen Eigenschaften und Prozessen beruht, und durch deren Untersuchung in hellere Beleuchtung tritt.

Digitized by Google

Hören wir nun, wie Wundt den physiologischen Hergang bei solchen Übungen, wie beim Spielen musikalischer Instrumente, beim Erlernen von Schreiben, Zeichnen, Tanzen, Fechten, Spinnen, Weben, Stricken, Sticken erklärt. Ein jeder Muskel wird um so geeigneter zu einer bestimmten Funktion, je häufiger er zu derselben veranlaßt worden. Mit solchen Muskelfunktionen sind aber immer Erregungen gewisser Teile des Nervensystems und Fortleitung dieser Erregungen nach der Centralstation des Nervensystems, dem Gehirn und dem Rückenmark, verbunden. Die Fortleitung nun sowohl als die Erregungen selbst erfolgen anfänglich nicht so leicht, wie später nach oftmaliger Wiederholung. „Auf einer Leitungsbahn", sagt Wundt, „welche oft in Anspruch genommen wurde, geht die Leitung immer leichter von statten"; und Kußmaul: „Es sieht ganz so aus, als ob Erregungen, die wiederholt von einem Punkt zum andern sich fortpflanzen, Widerstände auf den verknüpfenden Bahnen zur Seite schöben und Wege freier, glatter und geläufiger machten." Der angehende Klavierspieler hat bei seinen frühern Übungen viel Mühe mit der Bekämpfung unfreiwilliger Mitbewegungen, die seinen Zwecken hinderlich sind, namentlich mit der Bezwingung automatisch sich mitregender Finger. Hiernach könnte es nun scheinen, als widerspräche dieses Jahre lang fortgesetzte Ankämpfen gegen Hindernisse dem Prinzip der ökonomischen Mittelverwendung oder des kleinsten Kraftmaßes. Allein durch die Anstrengungen der Gegenwart werden künftige mühelose Mehrleistungen vorbereitet und für die spätere Zeit eine die Opfer der Gegenwart weit an Wert überbietende Krafterspamis gewonnen.

Kehren wir nunmehr zur Betrachtung der bereits oben vorläufig angedeuteten nachteiligen Wirkungen der Gewohnheit zurück, so treten uns deren mancherlei sowohl im psychischen als im physischen Leben des Menschen entgegen. Was die uns zunächst interessierenden ästhetischen nachteiligen Wirkungen anlangt, so haben wir deren schon oben in § 23 höchst auffallende in Betrachtung der Geschmacksverschiedenheit der Menschen, der Individuen sowohl, wie der einzelnen Lebensalter, Stände,

Digitized by Google

Nationen und Bildungsstufen kennen gelernt. Ich erinnere nur an die eine konstatierte Thatsache, daß die abscheulichen, unserm Ohr völlig widerstrebenden Quartenfolgen des Guido von Arezzo im elften Jahrhundert dem Menschen naturgemäß und schön geklungen haben; während umgekehrt grelle und unvorbereitete Dissonanzen, die wir jetzt für kunstgemäß und wirkungsvoll halten, vor hundert Jahren noch für ohrzerreißend galten. Solche rätselhafte Phänomene verlieren ihr scheinbares Unbegreifliche, wenn wir beachten, daß alle hierbei mitwirkenden physiologischen und psychischen Faktoren einen stufenmäßigen Bildungsgang durchzumachen haben, ehe sie in vorteilhafter Weise zusammenwirken können. Auf den Geschmack angewandt, heißt das: Sinnesorgane, intellektuelles Leben, Kenntnis des praktischen Lebens, Gefühle und Strebungen müssen erst eine hohe Entwickelungsstufe erreicht haben, bevor sich der gute Geschmack, d. h. der rechte Sinn für das Schöne entfalten kann. Zur Erreichung dieser Stufe führt angeborener und angeerbter automatischer Drang, oder durch verständige und vernünftige Motive geleitete Erziehung. Das Kind bringt es zum Gehen durch automatisches Aufbieten von Kraft, durch allerlei zum Teil umsonst verschwendete Anstrengungen, und gelangt schließlich doch leichter zum angestrebten Ziel, als wenn man ihm zu Hülfe kommt; die angeborene Natur ist ihm beim Gehenlernen die beste Lehrmeisterin. Vergeudet es auch dabei viel Kraft, so stellt sich dafür, sobald es gehen kann, als überreicher Ersatz eine große Ersparnis an Kraft ein. Sogar über dem Lernen wird die durch vergebliches Bemühen hervorgerufene Unlust von der Lust überboten, die der kleinste Fortschritt erzeugt — das zeigt das von freudigem Stolz strahlende Gesicht des Kindes, wenn es einmal seine Anstrengungen von Erfolg gekrönt sieht. Ist es später in eine Schule eingetreten, so wird der Lehrer, wenn er die Erziehungskunst recht versteht, dem Kinde zwar unnötige Kraftaufwendung ersparen, aber wo es gilt, ein später reichlich lohnendes Ziel zu erreichen, sich nicht scheuen, das Kind zu größerer Kraftanstrengung, als diesem augenblicklich lieb ist, anzuspornen. Auch hier ergibt sich ja wieder,

Digitized by Google

wenn das Ziel erreicht ist, durch die dann gewonnene Leichtigkeit und Fertigkeit eine große Kraftersparung und wird also dem Prinzip der ökonomischen Mittelverwendung Genüge geleistet. Hat der Schulknabe Lesen, Schreiben, Zeichnen, Rechnen gelernt, so erwachsen ihm Genüsse, die den die Erlernung verwandten Aufwand von Mühe weit überwiegen.

Mag ein Kind auch noch so gut beanlagt sein und eine noch so gute Erziehung bekommen, ganz befreit von schlechten Angewöhnungen wird es doch schwerlich bleiben. Unaufmerksame Eltern und Wärterinnen lassen bei ihm, ehe die eigentliche Erziehung beginnt, mancherlei Verwöhnungen aufkommen, deren Abgewöhnung dem Erzieher nicht leicht wird. Rousseau gibt den ersten Pflegern des Kindes die Vorschrift: „Die einzige Gewohnheit, die man ein Kind annehmen lassen sollte, ist die, sich an nichts zu gewöhnen. Man trage es auf dem einen Arm nicht häufiger, als auf dem andern; man gewöhne es nicht, eine Hand lieber zu geben als die andere, sich der einen öfter als der andern zu bedienen u. s. w." Alle Gewohnheiten solcher Art sind nachteilig, weil sie das Kind hindern, Herr seiner selbst zu werden, und die freie Entwickelung seiner Kräfte beschränken. Dergleichen nachteilige hemmende Gewohnheiten finden sich nicht etwa bloß bei Kindern, sondern in allerausgedehntester Verbreitung auch bei Erwachsenen, und zwar bei ganzen Ständen, ja bei ganzen Nationen. Hier treten sie mehr in der Form von gewohnheitsmäßigen Urteilen und Gefühlen auf, welche der Bildung reinerer Urteile und Gefühle hinderlich sind. Die Aufgabe, die hier die Entwöhnung zu lösen hat, ist unendlich schwerer, als die dem Erzieher gestellte, welcher in der Kindheit entstandene nachteilige Gewohnheiten seines Zöglings beseitigen will. Ich erinnere an die oben in den §§ 18 und 23 geschilderten Abweichungen der Menschen in den Ansichten über das Gute und Schöne; Abweichungen, die so weit gehen, daß selbst Philosophen behaupten, es gebe keine für alle Zeiten und Völker gültige Ethik und Ästhetik.

Nach allem vorher Gesagten dürfen wir nun Gewohnheit und Gewöhnung so definieren: Gewohnheit ist der in

Digitized by Google

einem organischen Wesen (speziell im Menschen) entstandene physische und psychische Hang, auf gleiche (seien es äußere oder innere) Anlässe unmittelbar (d. h. ohne vorhergehendes Überlegen und Entschließen) durch gleiche Funktionen zu antworten. Die Gewöhnung ist die Ausbildung dieses Hanges durch Wiederholung der Anlässe und der ihnen antwortenden Funktionen.

Es bleibt noch übrig, ein paar Worte über das Prinzip der Abstumpfung zu sagen. Aus § 56 wissen wir, daß jeder Reiz, also auch ein ästhetischer, eines gewissen Stärkegrades und einer gewissen Wirkungsdauer bedarf, um spürbar zu werden, oder, wie es dort hieß, um die Schwelle zu übersteigen. Weiter wurde dort bemerkt, daß anderseits auch unsere Empfänglichkeit für einen Reiz, gleichviel ob er ein Lust- oder Unlustreiz sei, einen bestimmten Stärkegrad erreichen müsse, ehe wir des Reizes inne werden, so daß man zwei Schwellen, die zum Zustandekommen eines Eindrucks überstiegen werden: eine äußere oder objektive (eine im aufzunehmenden Objekt liegende) und eine innere oder subjektive (im aufnehmenden Subjekt liegende) Quelle unterscheiden kann. Hinzuzufügen ist noch, daß der Eindruck auch bei kontinuierlich gleich bleibender Stärke des Reizes mit der Dauer der Wirkung bis zu einem gewissen Grade zunimmt. Dieses Zunehmen nennt Fechner die aufsteigende Wirkung, und den höchsten Grad, den die Reizstärke hierbei erreicht, die volle (ich möchte lieber sagen: die kulminierende) Stärke des Eindrucks.

Wenn die Zeit der aufsteigenden Wirkung eines Lust- oder Unlustreizes unterbrochen wird, so ist auf Zweierlei zu achten: 1. ob die Unterbrechungen die Periode des Aufsteigens in einander näher oder ferner liegende Partien teilt; 2. ob die Unterbrechungen in regelmäßigen Perioden, oder ganz unregelmäßig erfolgen. Wird die Gesamtzeit der aufsteigenden Wirkung durch einander nahe liegende Pausen unterbrochen, so überträgt sich die im ersten Teil der Periode stattgefundene Wirkung als verstärkende Nachwirkung auf den zweiten Teil, eben so die Wirkung des zweiten Teils steigernd auf den dritten Teil u. s. w.;

Digitized by Google

und die Folge davon ist, daß die kulminierende Stärke des Eindrucks früher erreicht wird, als wenn keine Unterbrechungen stattgefunden hätten. Noch interessanter ist die Verschiedenheit der Wirkungen, je nachdem die Unterbrechungen regelmäßig periodisch, oder ganz ungeregelt erfolgen. Im erstern Falle ergibt sich ein Phänomen, auf welches ich bereits am Schlusse des vorigen Kapitels (Kap. III, § 54 in den letzten Zeilen) aufmerksam gemacht habe. Ich wies dort beiläufig darauf hin, daß, im Gegensatz zu kontinuierlich anhaltendem Geräusch, intermittierende, besonders ferne, mit gleichen Intervallen wiederkehrende Töne höchst lebhaft auf die Phantasie wirken und den Eindruck von Einsamkeit und Stille verstärken. Als Belag diente mir eine aus Chateaubriands Génie du Christianisme angezogene Stelle. Leser, welche bei der Lektüre von Gedichten auf das angedeutete Phänomen achten, werden wahrscheinlich noch viel schlagendere Beispiele finden. Ich gebe noch ein paar, die mir zufällig bei der Hand sind:

„Eine heilige Stille schwebte auf den Wassern, nur
Durch eintönigen Rudertakt unterbrochen."
(Heise, Nächtliche Wasserfahrt bei Neapel.)

Das Mühlenrad, das träg die Schaufeln dreht,
Klappt langsam fort mit gleichgemeßnen Schlägen;
Dort flüstern Silberpappeln, sanft umweht,
Die wechselnd grün und weiß die Blätter regen.
(Salis, An ein Thal.)

Hat der ästhetische Eindruck eines Lustreizes seine kulminierende Stärke erreicht, so gereicht (wofern nicht etwa eine längere Zwischenzeit die Empfänglichkeit des Genießenden wiederherstellt) die Fortdauer des Reizes zur Verminderung des Eindruckes; und das ist es, was man als Abstumpfung bezeichnet. Hierbei ist bemerkenswert, daß starke Unlustreize sich weniger leicht und schnell, als starker Lustreiz, abstumpfen; mäßige oder schwache Unlustreize dagegen ebensowohl wie äquivalente Lustreize ihres Eindrucks verlustig gehen, nur im allgemeinen etwas später, als die Lustreize.

Digitized by Google

§ 58. Es gibt kaum ein ästhetisches Prinzip, das sich mir in einem langen Leben so oft fühlbar gemacht hat, als das der Lösung ästhetischer Konflikte. Fechner führt es in seiner Vorschule der Ästhetik als „Prinzip der ästhetischen Versöhnung" auf, faßt jedoch seinen Begriff etwas enger als ich, indem er es auf die Konflikte einander folgender Unlust- und Lustreize beschränkt. Mir hat es sich bei zweierlei Anlässen aufgedrängt: 1) bei meinen metrischen Übersetzungen fremder Dichter, antiker sowohl als moderner (Sophokles, Ausonius, Shakespeare, Walter Scott, Longfellow, Molière, Racine, Tegnér u. a.); 2) bei metrischen Versuchen, die ich in einer Realschule I. Ordnung mit den Schülern der obern Klassen im deutschen Unterricht anzustellen pflegte. Fassen wir zunächst ins Auge die Konflikte, die dem metrischen Übersetzen fremder Dichtungen und prosaischer Kunstwerke begegnen.

Man hört meistens die Beurteiler von Übersetzungen als Hauptforderungen an eine gute Übertragung Treue und Schönheit einander entgegenstellen und die Ausgleichung der aus beiden erwachsenden Konflikte als die wichtigste und schwerste Aufgabe des Übersetzers bezeichnen. So heißt es auch in einem Briefe des verdienstvollen Joh. Dietr. Gries (Übers. von Tasso, Ariosto, Calderon u. a.) an einen Freund: „Treue und Schönheit sind die beiden Hauptforderungen, die man an jede poetische Übertragung zu machen hat; oder, wie Goethe sich irgendwo ausdrückte, man soll dem Original durchaus treu, und seiner Nation verständlich und behaglich sein. Sehr oft aber stehen diese Forderungen sich geradezu im Wege." Wie ich die Sache ansehe, verschwindet der Gegensatz zwischen Schönheit und Treue; Schönheit sowohl, als was hier unter Treue gedacht wird, ist nur eine besondere Art dessen, was ich allgemeiner unter Treue der Übertragung verstehe. Aber es gibt mehrere Arten der Treue, und zwischen diesen hat der Übersetzer Konflikte zu lösen. Gelingt ihm die Lösung, so ist zugleich auch der Schönheitsforderung genügt. Wie viele solcher Arten der Treue sind zu unterscheiden?

Zuerst betrachten wir die Arten, welche sich auf die Wörter

Digitized by Google

beziehen. Schon Wilh. v. Humboldt hat längst darauf hingewiesen, wie die Wörter der verschiedenen Sprachen, wenn sie auch im ganzen dieselben Begriffe bezeichnen, doch niemals wahre Synonyma, und höchst selten vollkommen kongruent sind. Sehr gut hat der Pädagog Mager das erstere in seiner Schrift über das schulmäßige Studium der neuern Sprachen und Litteraturen ins Licht gestellt. „Alle Gegenstände der sinnlichen und der intelligiblen Welt", sagt er, „erscheinen als Vielheiten von Merkmalen; sie bieten dem Menschen mehr als eine Seite dar, nach welcher sie aufgefaßt und somit benannt werden können. Der Name sagt, wie ich die Sache nehme. Natürlich muß jeder Name einseitig sein; er kann nicht alle Merkmale des zu nennenden Gegenstandes enthalten (sonst würde er zu einer ausführlichen Beschreibung —); man mußte ein charakteristisches Merkmal auswählen. Sagt der Deutsche: Frau, Krähe, Geier, Wolf, Haupt, Bogen, so sagt er: die Herrin, der krähende (Vogel), der gierige, der Räuber, das Gehobene, das Gebogene. Wenn aber die eine Nation an einem Seienden dieses Merkmal vorzugsweise ins Auge gefaßt und darnach benannt hat, so kann einer andern Nation eine andere Seite der Sache das Auffallende gewesen und als das Charakterische erschienen sein, und dann kongruieren die beiden Sprachen nicht, die Vokabeln beider Sprachen decken sich nicht; sie bezeichnen wohl dasselbe, bedeuten aber nicht dasselbe. So sagt die deutsche Sprache: Schlange, Floh; sie hat an diesen Tieren das Sichschlingen, das Fliehen bemerkt und sie darnach benannt, während dem Römer die Schlange ein kriechendes Tier (serpens) war, der Däne den Floh loppe (Läufer) nennt und der Grieche noch besser ihm den Namen Springer (ψύλλος) gab. Wir sagen Getreide (altd. gitragidi), in welchem Namen ausgedrückt ist, daß der Gegenstand (von der Erde) getragen wird; der Römer sagte frumentum, mit fruor (ich genieße) zusammenhangend. Unser Wort Tugend hängt mit taugen, tüchtig zusammen, während das entsprechende lateinische virtus (französ. vertu) eigentlich Mannhaftigkeit (vir = Mann) bedeutet." — Hiergegen läßt sich nun freilich mit Recht bemerken, daß in den meisten Wörtern

Digitized by Google

die ursprüngliche sinnliche Bezeichnungskraft durch den häufigen Gebrauch sich allmählich abgeschliffen hat, wodurch sie fast zur Geltung konventioneller Zeichen herabgesunken sind. Niemand, außer den gelehrten Etymologen, denkt jetzt noch daran, was Frau, Geier, Wolf, Floh, Getreide u. s. w. ursprünglich bezeichneten; und ebenso war ohne Zweifel auch dem sprachlichen Bewußtsein der Römer im goldenen Zeitalter ihrer Litteratur die sinnliche Bezeichnungskraft der meisten Wörter nicht mehr gegenwärtig. Immerhin bleibt jedoch in jeder Sprache eine gute Anzahl von Wörtern übrig, deren sinnliches Gepräge noch ganz wohl kenntlich ist; und für diese behält das oben Gesagte seine volle Geltung.

Humboldt wies ferner, wie oben bemerkt, darauf hin, daß die Begriffe einer Sprache mit den entsprechenden Begriffen einer andern Sprache höchst selten ganz kongruente Figurenpaare bilden. Das zeigt sogleich ein Blick auf ein zweisprachiges Wörterbuch, worin ja bekanntlich nur ausnahmsweise ein Wort der einen Sprache nur einem Worte der andern und diesem vollkommen entspricht. Bald sind die Wörterpaare konzentrische Kreise von verschiedenem Radius; bald fallen ihre Mittelpunkte nicht zusammen, und die Kreise decken sich nur mit einem größern oder kleinern Teil ihrer Flächen. So wird man im ganzen Umkreis der deutschen Sprache vergebens ein Wort suchen, dessen Bedeutung der des französischen coup vollkommen entspräche. Man wird vielleicht einwerfen: „Wozu ist das auch nötig? Wenn die deutsche Sprache nur die jedesmalige spezielle Bedeutung, die das Wort coup in einer bestimmten Verbindung hat, wiederzugeben imstande ist — möge dies auch in den verschiedenen Verbindungen durch noch so verschiedene Wörter geschehen*) —, so genügt das.“ Allerdings, dem nächsten Bedürfnis der Verständigung kann der Übersetzer dadurch genügen; aber wo die Rede auch noch andere und höhere Zwecke hat, für die ästhetische Wirkung ist es keineswegs gleichgültig, wie groß der

*) Schlag, Stoß, Streich, Hieb, Stich, Schnitt, Wurf, Schuß, Tritt, Zug, Strich, Schluck, Trunk u. s. w.

Digitized by Google

gesamte Bedeutungskreis eines Wortes ist, das in einer bestimmten Verbindung gebraucht wird. Es wird sich später noch Gelegenheit bieten, auf diesen Punkt zurückzukommen.

Die Treue der Übertragung in dem Wiedergeben der einzelnen Wörter und Begriffe anlangend, ist noch eines zu berücksichtigen, was dem nach Treue strebenden Übersetzer große Schwierigkeiten bereitet. Manche Wörter haben jetzt ihre ursprüngliche bildliche Bedeutung ganz verloren. Jean Paul sagt hierüber in seiner Vorschule der Ästhetik: „Mit jedem Jahrhundert verliert eine Flur von Dichterblumen ihre lebendige blühende Gestalt und vermodert zu toter Materie, z. B. die Bilder Geschmack, Verdauen, Aussicht, Ton, Berg, Gipfel. Besonders verflüchten sich gerade die Metaphern der gröbern Sinne z. B. hart, rauh, scharf, kalt zuerst und werden abstrakte Geister, eben weil der gröbere Sinn der dunklere ist, indes das helle Auge seine hellen Gestalten in größere Ferne verfolgt und bewacht. Aber auch hier verfliegt, was oft erscheint. Diese öftere Wiederkehr macht ein Körper-Wort oft so durchsichtig, daß ein Schriftsteller, der immer ein und dasselbe uneigentliche Wort in einer Abhandlung gebrauchen muß, leicht dessen eigentliche Bedeutung vergißt.“ Nun stehen aber die Sprachen, aus denen und in die übersetzt wird, keineswegs auf derselben Stufe dieser Vergeistigung, dieser Verflüchtigung ihres metaphorischen Wörtergehaltes. Dichtungen, die einem jugendlichen Zeitalter einer Nation entsprossen sind, wie z. B. Homers Ilias, machen daher einem deutschen Übersetzer unendlich mehr zu schaffen, als Dichtungen eines uns näher liegenden Zeitalters, worin schon eine Menge Vokabeln ihre metaphorische Kraft eingebüßt hat. Es ist höchst merkwürdig, wie schnell das Hinwelken der Sprachblumen erfolgt. Noch zu Hallers Zeit scheint man das Bildliche solcher Wörter, wie: einfließen, Einfluß, abhängen, abhängig, haften u. dgl. recht lebhaft empfunden zu haben; von Leibnitz ist es gewiß, da er ihren Gebrauch als „für die philosophische Sprache zu tropisch“ verwirft. Jetzt sind diese Ausdrücke zu Wortmumien geworden; sie liegen wenigstens im Scheintode. Haben wir Deutschen uns

Digitized by Google

schon zusammenzunehmen, wenn es eine Dichtung, wie die Homersche Ilias, zu übertragen gilt, so verdoppeln, ja verzehnfachen sich einem französischen Übersetzer die Schwierigkeiten, weil seine Sprache bei weitem weniger Mittel bietet, die erstorbene oder im Scheintod schlummernde bildliche Kraft der Wörter zu wecken, als unsere Sprache.

Welche Mittel aber haben wir Deutschen denn, Wörtern, die zu toten Zeichen erstarrt sind, die Frische ihrer jugendlichen Lebensfülle zurückzugeben? Beruht der Gedanke, daß dieses möglich sei, nicht auf einem Irrtum? Ist es nicht eine notwendige Folge der Entwickelung einer Sprache, daß bei häufigem Gebrauch eines Wortes die ursprünglich sinnlich feste Vorstellung sich je länger je mehr zu einem Abstraktum vergeistigt? Das ist allerdings etwas Unvermeidliches; aber die Sprache hat Mittel, und eine noch in lebhafter Entwickelung stehende Sprache, wie die unsrige, hat viele Mittel, die im Sterben begriffene Wörterflora neu zu beleben und die abgestorbene durch eine verwandte neue zu ersetzen. Wenn verstoßen nicht mehr sinnlich genug anklingt, so frischt sie das sinnliche Leben wieder auf, indem sie fortstoßen, wegstoßen, von sich stoßen sagt. Als in dem althochd. scôni (mhd. schoene) die eigentliche Bedeutung scheinend sich verdunkelte und der abstraktern allgemeinern Bedeutung (die wir aus § 20 kennen) Platz machte, mußten andere Adjektive, wie glänzend, schimmernd u. s. w. die frühere Funktion des scôni übernehmen. Wenn der Ausdruck: die Straße läuft über Berge, durch Thäler u. s. w. sein sinnliches Leben einzubüßen beginnt, so vertauscht der Dichter das Zeitwort mit einem sinnverwandten noch unabgenutzten, wie beispielsweise Schiller im Spaziergang V. 13 f.

Frei, mit weithin verbreitetem Teppich empfängt mich die Wiese;
Durch ihr freundlich Grün schlingt sich der ländliche Pfad.

Weiter V. 45 ff.

Aber in freiern Schlangen durchkreuzt die geregelten Felder,
Jetzt verschlungen vom Wald, jetzt an den Bergen hinauf
Klimmend, ein schimmernder Streif, die länderverknüpfende
Straße.

Digitized by Google

und V. 131 f.

Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Sonne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.

Ferner kann das Streben nach Treue der Übersetzung auf die Flexionsverhältnisse, auf die syntaktische Seite der Sprache, auf Konstruktion, Satzbildung, Periodisierung, und wenn ein Gedicht zu übersetzen ist, auf Rhythmus und Gleichklang, sowie auf schönen vokalischen und konsonantischen Lautwechsel gerichtet sein. Ein französischer Übersetzer wird, da er in einer so eng gebundenen Sprache schreibt, von vorn herein auf diese Art von Treue zu verzichten geneigt sein, wenigstens nur ausnahmsweise von den Tugenden, die das Original in den angedeuteten Beziehungen hat, einen leichten Anklang zu geben versuchen. Dagegen kann und soll der deutsche Übersetzer, dessen Sprache mannigfacherer Wendungen, überhaupt bildsamer und reicher ist, auch diesen Gesichtspunkt der Treue im Auge behalten. Wie verschieden, zumal in einem dichterischen oder rednerischen Kunstwerke, die Kraft der Darstellung sein kann, je nachdem eine Flexionsbeziehung kurz und leicht durch eine Flexionssilbe, oder voluminös und paraphrastisch durch Formwörter ausgedrückt wird; welchen Vorteil ferner eine in Wörterzusammensetzung und Ableitung gewandte Sprache einer andern gegenüber hat, die in beiden unbeholfen ist — davon hat gewiß jeder Leser, der Übungen im Übertragen griechischer und französischer Gedichte ins Deutsche angestellt hat, sich überzeugt. Selbstverständlich wird ein Übersetzer, dem es um Treue zu thun ist, in der ganzen Formierung der Sätze, im Umfang und Tonfall der Perioden das Original nachzubilden suchen und eine möglichst gleiche Wirkung anstreben. Kommt hierzu noch Rhythmus und Gleichklang, so weiß der Leser schon aus § 56 (wo wir das Prinzip der ästhetischen Hülfe betrachtet haben), daß ein Preisgeben oder auch nur eine Verminderung der Wirkung der metrischen Bewegung und der Reimklänge eines poetischen Originals den Gesamteindruck der Übersetzung bis unter die ästhetische Schwelle hinabdrücken

Digitized by Google

kann. Wie schwer wird es da oft dem Übersetzer, der dies vermeiden will, die richtigen Mittel zu finden!

Überreiche Gelegenheit, dies zu erfahren, hatte ich selbst bei meinen Übersetzungsversuchen, besonders bei der Verdeutschung der Tegnérschen Frithjofssage, der Racineschen Dramen und der Tragödien des Sophokles. In der Frithjofssage mußte, wenn nicht der Gesamteindruck der ganzen Dichtung leiden sollte, auch der kunstreiche Wechsel des Metrums, der mit dem Wechsel des Gegenstandes und der Stimmung so innig zusammenhängt, im Deutschen nachgebildet werden. Dies that ich denn auch überall, wo ich Metra von altanerkannter Geltung fand, wie heroisches Versmaß, Nibelungenstrophe, Hildebrandston, Ottave rime, Blankverse der englischen Tragödie, antike jambische Trimeter, trochäische Tetrameter u. s. w. Tegnér hat aber außer diesen noch eine Anzahl metrischer Formen angewandt, die er selbst für seine Zwecke erst geschaffen, aber leider nicht überall den rhythmischen Grundgesetzen gemäß gestaltet hat. So z. B. hat er in Nr. II (König Bele und Thorsten Wikingssohn) die moderne Nibelungenstrophe in der Weise umgeformt, daß er das zweite Hemistichium überall um einen Fuß verkürzte. Dies widerspricht durchaus den metrischen Grundprinzipien; denn das Nibelungenmaß fordert, wie der Alexandriner, der Pentameter und der trochäische Tetrameter, ein genaues Gleichmaß der beiden Vershälften. Ich stellte deshalb das Ebenmaß der Hemistichien wieder her. In Nr. XXI (Rings Drapa) sind die kurzen daktylischen Zeilen des Originals weder der feierlichen Würde des Gegenstandes, noch dem ernsten Charakter des allitterierenden Verses entsprechend; deswegen substituierte ich die würdevolle allitterierende trochäische Langzeile. — Racines Werke gedachte ich anfangs in der metrischen Form des Originals, in Alexandrinern zu übersetzen, wie ich bereits vor Jahren drei Molièresche Dramen übertragen hatte. Ich glaubte mich um somehr dazu verpflichtet, als nach Schillers Urteil (Brief an Goethe vom 25. Oktober 1799) „die zweischenklichte Natur des Alexandriners“ nicht bloß die ganze Sprache, sondern auch den ganzen Geist der französischen Tragödie

Digitized by Google

bestimmt. „Wird nun", fügte er hinzu, „in der Übersetzung mit Aufhebung des alexandrinischen Metrums die Basis weggenommen, worauf die Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben." So urteilte Schiller und übersetzte dennoch die Phädra nicht in Alexandrinern, sondern im jambischen Quinar. In der That ist es auch mit dem Einfluß des Alexandriners auf den ganzen Charakter der Dichtung nicht so schlimm, wie Schiller es darstellt; er hat sich selbst praktisch widerlegt. Man lese seine Übersetzung der Phädra und frage sich, ob man da etwas Trümmerhaftes vor sich habe. Der reimlose jambische Fünffüßler, den er, wie ich, gewählt, ist ein sehr geschmeidiger Vers. Nur in einigen Stellen von höherm lyrischem Schwunge, z. B. in der berühmten Erzählung des Theramenes von Hippolyts schrecklichem Ende (Phädra, Akt V, Sc. 6) glaubte ich diesen Vers mit dem Schmuck des Gleichklangs ausstatten zu sollen, und in den Chören der Athalia und der Esther hielt ich neben dem Reim auch noch bewegtere, wechselnde Rhythmen für notwendig. — Bei der Übersetzung des Sophokles stand vornherein bei mir fest, daß in den Dialogpartien das Versmaß des Originals, der antike jambische Trimeter, beizubehalten sei und nicht etwa nach einer weitverbreiteten Ansicht durch den jambischen Quinar versetzt werden dürfe, wenn man dem antiken Drama seine Kraft und Würde bewahren will. Anderseits war ich ebenso fest überzeugt, daß der kunstreiche, oft höchst verwickelte Bau der Chöre in der Übersetzung nicht nachzubilden sei, weil selbst bei der allertreuesten Nachbildung der wechselnden Metra und dem trefflichsten mündlichen Vortrage dem deutschen Ohre die Konstruktion des Ganzen nicht fühlbar wird. Ich wählte daher statt der griechischen Rhythmen, die erst mit Hülfe von Musik und Tanzbewegung faßlich wurden, leichter zu erfassende deutsche Metra, welche jedoch durch Schwung und Kraft sich über das Niveau des Dialogs erhoben. Der berühmte Rhetor und Schiller-Biograph Palleske schrieb mir, es sei ihm erst, seitdem er sich meiner Übersetzung des Sophokles bei seinen Vorträgen bediene, gelungen, die Hörer auch für die Chorpartien lebhaft zu interessieren.

Digitized by Google

Wie schwer es manchmal wird, aus einer Sprache in die andere durch Übersetzung den eigentümlichen Gefühlston des Originals zu verpflanzen, ist mir bei der Übertragung Shakespeareſcher Stücke recht klar geworden. Witz, Humor, Laune, Satire spiegeln sich keineswegs immer in der Übersetzung ab, wenn man in jedem Wort und jedem Wörterkomplex der Urschrift zu entsprechen sucht. Da muß oft statt eines Witzwortes, eines Sprichwortes, das im Original uns begegnet, ein mehr oder weniger äquivalentes deutsches in der Übersetzung gebraucht werden, weil das fremde Witz- oder Sprichwort bei uns nicht üblich ist.

Wir sehen: ob eine Übersetzung, zumal eine metrische, im wahren Sinne des Wortes treu sei oder nicht, läßt sich nicht daran erkennen, daß sie in jedem Wort und jedem Vers oder Halbvers dem Original äußerlich entspreche oder nicht entspreche. Nur wer die oft einander widerstreitenden Anforderungen der Begriffs-, der grammatischen, der rhythmischen, der melodischen Treue — und wie alle die Arten, die hier in Betracht kommen, heißen mögen — Anforderungen, die in unzähligen Kombinationen und Permutationen, eine gegen eine, eine gegen mehrere, mehrere gegen mehrere streiten können — nur wer sie alle aufs beste auszugleichen versteht, dem muß der Preis der Treue zuerkannt werden. Zugleich gebührt ihm aber auch, wie schon oben angedeutet worden, der Preis der Schönheit. Denn was kann man noch mehr von dem Übersetzer verlangen, als die möglichst glückliche Lösung aller jener Konflikte? Für den oberflächlichen Beurteiler kann sein Werk den Schein bequemer, ja nachlässiger Freiheit haben, während es in der That das Produkt einer nach hundert Seiten hin sich bindenden und beschränkenden mühsamen und sorgfältigen Arbeit ist.

§ 59. Zu dem Fechnerschen Prinzip der ästhetischen Versöhnung übergehend, das mit dem im vorhergehenden Paragraphen besprochenen verwandt ist, erlaube ich mir zuvörderst den Leser an das oben in § 10 (Gefühle aus Lust und Unlust gemischt) Gesagte zu erinnern. Während es sich bei der in § 58 besprochenen ästhetischen Lösung von Konflikten

Digitized by Google

darum handelt, wie sich die dem übersetzenden Nachdichter und nicht minder dem Originaldichter aufdrängenden streitigen Anforderungen am vorteilhaftesten d. h. auf die den reichsten und würdigsten Lustertrag gewährende Art ausgleichen lassen: betrachtet das vorliegende Prinzip der ästhetischen Versöhnung (in dem Sinne, wie Fechner es auffaßt) die Fälle, wo eine Ursache der Unlust durch eine nachfolgende Ursache der Lust der ästhetischen Wirkung nach kompensiert oder überwogen wird. Beispiele der ästhetischen Versöhnung sind in der Musik die Auflösung eines disharmonischen Accordes durch einen folgenden harmonischen und in der Poesie die Führung eines unsere Hauptteilnahme erweckenden Romanhelden durch unlustvolle Wechselfälle zu einem lustvollen Ziele. Hier lassen sich viel leichter die Mittel bezeichnen, durch welche eine Ausgleichung oder Überbietung der Unlust mittelst nachfolgender Lust erzielt wird, als im vorigen Paragraphen die Mittel, welche eine ästhetische Lösung der dort angegebenen Konflikte ermöglichen.

Das erste, was zu beobachten ist, ergibt sich aus den angeführten Beispielen schon von selbst. Soll die Wirkung eines Unlusteindrucks durch die eines Lusteindrucks aufgewogen oder überboten werden, so muß selbstverständlich der Unlusteindruck dem Lusteindrucke vorangehen, nicht umgekehrt. Ein harmonischer Accord, der einem disharmonischen vorangeht, kann nicht den Unlusteindruck des disharmonischen aufheben oder mildern. Eben so wird, wenn in einem Musikstück auf ein Forte eine Piano-Partie folgt, der Eindruck des Piano gesteigert, aber der des vorangegangenen Forte nicht verstärkt. Wir haben schon oben in § 50 darauf hingewiesen, daß Tasso in seinem befreiten Jerusalem und Platen in seinem Abassiden einem schönen Landschaftsgemälde ein grell kontrastierendes Landschaftsbild als hebende Folie *voranschicken*. Aus dem dort Erörterten ergibt sich aber auch, warum das kontrastierende Bild jedesmal vorangehen muß. Der Grund liegt darin, weil Tonkunst und Dichtkunst beide *successiv wirkender Mittel* sich bedienen. Anders verhält es sich mit der Malerei und der Plastik, welche *simultan wirkende Mittel* anwenden. Der Maler kann

Digitized by Google

das Unangenehme eines Gesichtes durch schöne, seelenvolle Augen kompensieren, der Bildhauer in der Darstellung eines tödlich Verwundeten den Unlusteindruck des Sterbens durch verklärende schöne Gesichtszüge aufheben, wenigstens mildern. Da hierbei stets die Wirkungen ästhetischer Kontraste im Spiele sind, wird es ratsam sein, zunächst manches in § 50 (Ästhetischer Kontrast) bereits Angedeutete in helleres Licht zu stellen.

Aus den dort angeführten Beispielen der Kontrastwirkung sehen wir, daß eine solche nicht bloß zwischen zwei Gegenständen, einem unlusterregenden und einem nachfolgenden lusterregenden, eintreten kann, sondern auch zwischen zwei und mehrern Objekten, die nicht aus dem Gesichtspunkt von Unlust- und Lustwirkung betrachtet einen Gegensatz bilden. Gilt nun auch für die letztere das Gesetz, wenn sie in einer bestimmten Reihenfolge auftreten, einen Effekt hervorbringen? Die Beispiele zeigen, daß die Frage mit Nein zu beantworten ist. In den aus Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch" entnommenen zwei Strophen kontrastieren sowohl die beiden Sänger miteinander, als der König und die Königin. Hier ginge nun die Kontrastwirkung nicht verloren, gleichviel ob zuerst der junge Sänger „in goldenen Locken", oder „der alte mit der Harfe auf schmuckem Roß" eingeführt würde; und ebenso bliebe der Kontrast bestehen, wenn statt „des Königs, furchtbar-prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein"

Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein

zuerst genannt wäre.

Etwas anders verhält sich die Sache in den drei Strophen aus Tegnérs Frithjofssage. Hier sind in den zwei ersten Strophen König Beles zwei Söhne, Helge und Halfdan, einander entgegengestellt, und auch hier hat es keinen wesentlichen Einfluß auf die Kontrastwirkung, ob der finstre Helge, oder der hellgelbgelockte milde Halfdan zuerst erscheint. Aber wohl ist es von Einfluß, daß Frithjoff, der beiden gegenüber gestellt wird, nach ihnen als der dritte erscheint und zwischen beide tritt,

. . . . . als ob der Tag, der helle,
Sich zwischen nächtlich Dunkel und rosigen Morgen stelle;

Digitized by Google

denn es war dem Dichter ganz besonders um die Hervorlichtung von Frithjoffs Gestalt zu thun; deshalb ließ er die Schilderung der diesem Zwecke dienstbaren Gestalten vorangehen. Wieder etwas anders steht die Sache in dem gleichfalls oben (§ 50) mitgeteilten Rückertschen Gedichte „Die Zwei und der Dritte." Die Zwei sind die Phantasie und der Witz, der Dritte ist der Verstand. Hier hatte es der Dichter auf die Hervorlichtung der Zwei (Phantasie und Witz) abgesehen. Indem er diesen nun als Dritten den Verstand entgegenstellte, den er augenscheinlich nicht als die Hauptgestalt hervorheben wollte, scheint er ja die richtige ästhetische Folge nicht beobachtet zu haben. Streng genommen ist er in der That der ästhetischen Folge nicht treu geblieben; er hat nämlich den Verstand einmal der Phantasie und dem Witz am Schluß der ersten Strophe entgegengestellt:

Der Verstand
Seitwärts stand,
Ein proportionierter Mann,
Sah das tolle Spiel mit an . .

und zweitens am Schluß des ganzen Gedichts (Strophe 4):

Der Verstand
Hält nicht Stand,
Geht und spricht: „Das mag ich nicht,
Das sieht aus wie ein Gedicht."

Die Verletzung der ästhetischen Folge hat er aber durch die spöttisch-herabdrückende Art, wie er den Verstand einführte, so gemildert, daß wir den nachteiligen Einfluß auf die Darstellung der Figuren der Phantasie und des Witzes kaum empfinden.

Fechner hat die in den vorhergehenden Beispielen mitberücksichtigte ästhetische Folge als ein besonderes Kunstprinzip aufgestellt. Das, was er unter diesem Prinzip versteht, ist nicht mit wenigen Worten dem Leser klar zu machen, weil dabei manche Komplikationen mit anderen Kunstprinzipen ins Spiel kommen. Ich werde daher einfache algebraische Bezeichnungen zu Hülfe nehmen.

A und B mögen die Erträge zweier Lustquellen, a und b die Erträge zweier Unlustquelln bezeichnen. A + B bezeichnet

Digitized by Google

die Summe der Erträge der beiden Lustquellen. Es fragt sich nun: wenn die beiden Lustquellen *successiv* zur Wirkung kommen, ist dann ihr Gesamtlustertrag immer gleich A + B? Oder kann er unter Umständen kleiner als A + B oder größer als A + B werden? Zur Beantwortung dieser Fragen ist hauptsächlich zweierlei inbetracht zu ziehen: 1) *in welcher Folge* die beiden Lustquellen zur Wirkung gelangen; 2) ob der Ertrag der einen Lustquelle dem der andern gleich, also A = B ist, oder nicht; und im letztern Falle, ob A größer als B (algebraisch bezeichnet: A > B), oder A kleiner als B (algebr. bezeichn. A < B) ist. *Ist das letzterwähnte der Fall* (A < B), *so ist der Gesamtlustertrag am größten, wenn die A spendende Lustquelle zuerst wirkt.* In diesem Falle kommt den Wirkungen der Lustquellen die Mitwirkung des ästhetischen Kontrastes (§ 50) zu Hülfe, so daß der Gesamtlustertrag = A + B + X wird. Diese Regel gilt nicht für sinnliche Genüsse, sondern auch für Kunstgenüsse.

Bei einem Gastmahl setzt man zuerst Tischwein von mäßigem Werte den Gästen vor und läßt dann erst die edleren folgen. Der Direktor der Dresdener Gemäldegallerie Hübner erzählt in der Einleitung zum Verzeichnis dieser Gallerie, es habe der Graf Algarotti, der in Venedig für den Kurfürsten von Sachsen eine Anzahl Gemälde, darunter als Hauptstück die Holbeinsche Madonna angekauft hatte, dorther brieflich berichtet, als die Künstler zu ihm wallfahrteten, um die erworbenen Bilder zu besichtigen, habe er ihnen klüglicherweise zuerst seine Carlo Marattis und Bassianos und dann erst das herrliche Werk Holbeins gezeigt, um sie, wie man bei einem Festmahle den Tockayerwein zuletzt auftischt, mit dem süßesten Geschmack im Munde zu entlassen."

Wir sehen: in den beiden angeführten Beispielen übersteigt der Gesamtlustertrag die Summe A + B um ein gewisses Quantum X, das auf Rechnung des ästhetischen Kontrastes zu setzen ist. Hätte man dagegen die Einwirkung von A und B der Zeit nach umgekehrt, d. h. hätte man die Wirkung des kleinern A der Wirkung des kleinern B *nachfolgen* lassen, so würde

Digitized by Google

das Gesamtlustresultat keinesfalls A + B überstiegen, sondern sich wahrscheinlich A + B — X ergeben haben, wobei das X eine solche Größe erreichen konnte, daß es = A + B — X = 0 wurde, oder gar X größer als A + B, folglich A + B — X zu einer negativen Größe, d. h., daß das Gesamtfacit ein Unlustergebnis geworden wäre. Fechner gibt dazu folgendes Beispiel. Gesetzt, es mache jemand einem Kinde zu dessen Geburtstage einmal ein kleines Geschenk und das nächste Mal ein größeres, so wird das Kind von dem Zuwachs freudig überrascht sein, und der Gesamtlusteindruck des in der Erinnerung festgehaltenen A mit dem nächstjährigen Lusteindrucke B die Summe A + B übersteigen. Erhält aber umgekehrt das Kind zum zweiten Mal ein kleineres Geschenk als zum ersten Mal, so wird es den Wert, um welchen das zweite Geschenk ihm kleiner als das vorjährige dünkt, vom Werte des diesjährigen abziehen, und dieser Abzug kann so groß sein, daß er das aus beiden Geschenken erwachsene Lustgefühl übersteigt, mit andern Worten, daß das beschenkte Kind sich über die Verkleinerung des Geschenks mehr ärgert, als über das Geschenk selbst freut.

Dem Leser werden vielleicht scheinbare Ausnahmen von der angegebenen Regel einfallen. An manchen Orten herrscht der Gebrauch, einem Festmahl ein Glas starken edlen Weines oder sogar ein Glas Liqueur vorauszuschicken. Hierbei ist es jedoch nicht sowohl auf einen augenblicklichen Lustertrag, als auf Erregung der Empfänglichkeit für die folgenden Genüsse und des Verlangens nach ihnen abgesehen. Zudem ist der Lusteindruck dieser flüchtigen Vorläufer des Mahls durch die geringe Quantität des Gebotenen (mehr als ein Glas pflegt nicht serviert zu werden) zu wenig nachhaltig, und weicht auch durch seine Qualität von den beim Mahl aufgetischten Weinen zu weit ab, um in deren Kontrastfolge wesentlich störend eingreifen zu können. Wer sich auf Kunstgebieten umsieht, wird auch dort ähnliche scheinbare Ausnahmen von der aufgestellten Regel finden, die sich auf ähnliche Weise als bloß scheinbar erweisen lassen, z. B. die Ouvertüren von Opern und dramatischen Kunstwerken, worin lebhaft ansprechende Motive des

Digitized by Google

folgenden Kunstwerks behufs Erregung der Empfänglichkeit der Hörer und des Verlangens nach dem Ganzen vorangeschickt werden.

Noch in einer andern Art kann die angegebene Regel eine scheinbare Ausnahme erleiden, wenn nämlich eine Komplikation mit dem Gesetz der Abstumpfung (§ 57 am Schlusse) eintritt. Genießt man eine wohlschmeckende süße Speise zuerst und gleich nach ihr eine noch besser schmeckende süßere, so wird das Lustgefühl beim Genuß der zweiten Speise durch das Vorausgehen des Genusses der ersten nicht wachsen, sondern abnehmen, weil die Empfänglichkeit des Genießenden sich abgestumpft hat. Läßt man statt des Genusses einer minder süßen Speise den einer gleich süßen vorausgehen, so ist die Abnahme des Lustgefühls beim Genuß der zweiten Speise noch stärker, und zwar aus doppeltem Grunde: erstens weil die Abstumpfung wächst, und zweitens weil die Kontrastwirkung wegfällt. Läßt man gar die süßere Speise vorangehen, so vereinigt sich eine noch mehr verstärkte Abstumpfung mit dem in diesem Falle wieder eintretenden, aber nunmehr in entgegengesetztem Sinne wirkenden Kontrast zu noch größerer Abschwächung des bei der zweiten Speise empfundenen Lustgefühls; und die Abschwächung kann so weit wirken, daß das Lust- in ein Unlustgefühl umschlägt.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, welche Lust- oder Unlustresultate sich ergeben, wenn man das Prinzip der ästhetischen Folge auf Unlustgefühle anwendet. Damit die Antwort möglich vollständig erfolgen könne, lasse ich eine Besprechung sekundärer Lust und Unlust, die bei dieser Frage mit in Betracht kommt, vorangehen. Unter sekundär wird hier vorgestellt verstanden, also mit sekundärer Lust (beziehungsweise Unlust) ist eine Lust (bezw. Unlust) gemeint, die ich nicht augenblicklich persönlich erfahre, sondern als früher von mir erlebte oder später zu erlebende mir vorstelle, oder eine solche, die ich als eine von andern Menschen erlebte oder zu erlebende mir vorstelle. Die letztere Art bezeichnen englische Philosophen, z. B. Herbert Spencer als altruistische*) Lust

*) Was ich mir unter dem zum Glückseligkeitstriebe veredelten egoistischen Lebenstriebe des Menschen, unter sympathischem oder humanem Triebe denke, nennt Spencer Altruismus.

Digitized by Google

(bezw. Unlust). Im ganzen ergeben sich folgende vier sekundäre Lust- und Unlustarten:

I. Vorgestellte persönliche Lust und Unlust:
   1) vorgestellte persönliche vergangene Lust und Unlust,
   2) vorgestellte persönliche zukünftige Lust und Unlust;
II. vorgestellte altruistische Lust und Unlust:
   3) vorgestellte altruistische vergangene Lust und Unlust,
   4) vorgestellte altruistische zukünftige Lust und Unlust.

Es wird nun wohl mancher sehr bezweifeln, daß bloß vorgestellte Lust und Unlust stark genug sein könne, um gegenübergestellt einem primären, d. h. einem unmittelbar aus der wirkenden Lust- und Unlustquelle fließenden Gefühle, eine ästhetische Kontrastwirkung, eine ästhetische Hülfe der Steigerung zu verursachen; und noch zweifelhafter kann es scheinen, daß altruistische Gefühle, den primären an uns selbst erfahrenen gegenüber, solches zu leisten vermögen. Ob sie wirklich dazu imstande sind oder nicht, das ist einerseits abhängig von der Stärke der primären sowohl wie der sekundären Eindrücke, anderseits aber, und zwar vorherrschend von der Empfänglichkeit des die Eindrücke aufnehmenden Subjektes. Der Grad der Empfänglichkeit oder Rezeptivität richtet sich aber nach der Stufe, die das aufnehmende Subjekt in der Veredelung seines ursprünglich rein egoistischen Lebenstriebes zum sympathischen oder humanen Triebe — oder wie Herbert Spencer sich ausdrücken würde — in der Veredelung des Egoismus zum Altruismus erstiegen hat. Was zur Nachweisung der Richtigkeit dieses Satzes sich sagen läßt, habe ich in dem ersten Kapitel dieses Bandes (§§ 1—4) und weiterhin in den §§ 5—14 einschließlich nach Kräften darzulegen gesucht. Der Leser, der bei dem Durchgehen dieser Paragraphen mit mir die Überzeugung gewonnen hat, daß Sympathie der durch Veredelung metamorphosierte ursprünglich egoistische Lebenstrieb des Menschen ist; daß der Mensch unter allen uns bekannten lebenden Wesen *allein* darauf angelegt ist, in dem Augenblick mehr als den Augenblick zu genießen, und in dem eigenen Schicksal zugleich das der gesamten Menschheit mitzuempfinden; daß der Mensch allein

Digitized by Google.

durch sein Vermögen in der Gattung aufzugehen, oder, klarer ausgedrückt, durch sein Vermögen das Leben anderer Menschen in sich aufzunehmen und nachzuleben, befähigt ist, den egoistischen Lebenstrieb zum sympathischen (humanen, altruistischen) zu veredeln; daß man nur beim Menschen, nicht beim Tiere, von Luſtwert und Luſtwürde reden kann, weil der Wert einer Luſt sich nach der Größe ihres Einflusses auf die Vermehrung der Glückseligkeitssumme, der gesamten Menschheit richtet, und die Würde einer Luſt durch die Höhe ihres Abstandes von der tierisch egoistischen Sinnenluſt bestimmt wird — wer sich von der Wahrheit dieser Behauptungen mit mir überzeugt hat, wird nicht länger in Zweifel darüber sein, ob bloß vorgestellte persönliche und altruistische Gefühle, den primären unmittelbar an uns erfahrenen gegenüber, Wirkungen wie die der ästhetischen Hülfe und Steigerung, hervorzubringen vermögen.

Steht das nun fest, so können wir bei der Frage, welche Luſt- oder Unluſtresultate sich ergeben, wenn man das Prinzip der ästhetischen Folge auf Unluſtgefühle anwendet, von dem Unterschiede der primären Luſt und Unluſt absehen. Wir halten uns an die oben eingeführte Bezeichnungsart, wonach A und B zwei Luſtquellenerträge, a und b zwei Unluſtquellenerträge, mit denen wir es hier allein zu thun haben, bezeichnen; $a + b$ drückt die Summe von a und b, $a = b$ die Gleichheit beider aus, $a < b$ bezeichnet daß a kleiner als b ist, $a > b$ daß a größer als b ist. — Ist nun $a < b$, und kommt a zuerst zur Wirkung, so ist der Gesamtunluſtertrag der kleinste. Das Resultat ist also demjenigen, welches sich uns im entsprechenden Falle ($A < B$) bei zwei Luſtquellen ergab, gerade entgegengesetzt; was auch bei dem entgegengesetzten Charakter von Luſt und Unluſt nicht anders zu erwarten war. — Beispiel: Ein Kranker, der sich noch recht leidend fühlt, aber doch das Gefühl hat, daß sein gegenwärtiger Zustand etwas weniger unluſtvoll als der frühere ist ($a < b$) kann durch das Bewußtwerden des jetzigen schwächern Leidens, d. h. der Besserung seines Zustandes ein Luſtgefühl empfinden, wodurch sein fortdauerndes Krankheitsgefühl nicht bloß kompensiert, sondern sogar

Digitized by Google

überwogen wird. — Anderes Beispiel: Ein Armer, der zwar noch in sehr bedrängter Lage lebt, aber doch fühlt, daß er sich aus seiner Bedrängnis nach und nach herauszuarbeiten vermag, kann durch die an dieses Gefühl sich knüpfende Hoffnung so aufgerichtet werden, daß ihm schon im voraus (vor der Erfüllung seiner Hoffnung) ein Lustertrag erwächst, der sein fortdauerndes Gefühl der Bedrängnis sogar überbieten kann. — Ein drittes Beispiel aus dem Gebiete der Kunst: Ein Dichter, welcher den Haupthelden eines Dramas oder eines Romans durch eine Reihe von Bedrängnissen und Leiden, die jedoch stufenweise abnehmen, führt, kann durch die Aussicht auf endliche volle Überwindung der Leiden und Drangsale in uns, den das Kunstwerk Genießenden, wie in dem Helden selbst, einen die Unlusteindrücke nicht nur auf-, sondern sogar überwiegenden Lusteindruck hervorbringen. — Der Leser wird bemerkt haben, daß in den angeführten Beispielen primäre und sekundäre Lust- und Unlustquellen in wechselseitiger Wirkung aufeinander erscheinen.

Wie oben bei der Anwendung des Prinzips der ästhetischen Folge auf Lustquellen, so lassen sich auch hier scheinbare Ausnahmen von der abgeleiteten Regel angeben, die sich jedoch durch Komplikation mit anderweitigen Prinzipen erklären und als bloß scheinbar erweisen. Um nicht durch Häufung von Spezialitäten den Leser zu ermüden, werde ich auf dieselben nicht näher eingehen.

§ 60. Zum Abschluß des ersten Bandes der vorliegenden Schrift glaube ich noch einmal auf die Rechtfertigung der für dieselbe gewählten Grundlage (des durch Aufgehen in der Gattung veredelten Eudämonismus) eingehen zu sollen. Oben in § 19 habe ich mich mit einem Philosophen, den ich für einen der würdigsten Vertreter der Anti-Eudämonisten halte, mit Dr. Otto Liebmann, auseinanderzusetzen gesucht, und sah mich dabei genötigt, auch gegen Kants kategorischen Imperativ als Grundlage der Ethik zu opponieren. In unsern Tagen haben die materialistische Weltanschauung und der Darwinismus nicht nur in der wissenschaftlichen Welt, besonders der naturwissenschaftlichen, sondern auch in gebildeten Laienkreisen

Digitized by Google

eine so große Ausbreitung und Anerkennung gefunden, daß eine auf der Basis der empirischen Psychologie aufgebaute Schrift, wie die vorliegende, nicht wohl umhin kann, ihre Stellung zu beiden, zum Materialismus wie zum Darwinismus ins Licht zu setzen. Dieses scheint mir um so ratsamer, als eine landläufige, weithin herrschende Meinung den Darwinismus für nahe verwandt mit dem Materialismus, und den Materialismus für zugeneigt dem Eudämonismus hält, und daher der Eudämonismus in Gefahr gerät, alles Mißfällige, was nach dem Urteil idealistisch gesinnter Männer jenen beiden anheftet, auf sich selbst mit zu laden. Daß jedoch der Eudämonismus (in dem Sinne, wie er meiner Poetik zu Grunde liegt) thatsächlich weder mit dem Materialismus noch mit dem Darwinismus, das den Idealisten Anstößige gemein hat, läßt sich unschwer nachweisen. Um indes den Nachweis faßlicher und gründlicher zu erbringen. hole ich etwas weiter aus.

Philosophen und Naturforscher haben unwiderleglich dargethan, daß alles, was uns in der Welt entgegentritt, nicht direkt und unmittelbar von uns aufgefaßt und empfunden wird, sondern zum Bewußtwerden einer Vermittelung durch unsern körperlichen Organismus bedarf. Erstens muß, damit in uns das Empfinden eines außer uns befindlichen Gegenstandes erfolge, derselbe entweder sich unserm Körper bis zur Berührung annähern, wie das z. B. bei einem Stoß oder einem kalten Luftstrom, der uns trifft, der Fall ist; oder der Gegenstand muß einem ihn umgebenden Medium Bewegungen mitteilen, welche sich in dem Medium fortpflanzen, bis sie gewisse zu ihrer Aufnahme eigens eingerichtete Organe unseres Körpers erreichen, wie es der Fall ist bei den durch Luft fortgepflanzten Schallwellen und den durch Äther fortgepflanzten Lichtwellen. Dieser äußere Sinnenreiz regt aber zweitens, indem er auf die Enden der überall im Körper verbreiteten Nervenfasern übergeht, in demselben einen innern Vorgang an, der gleichfalls nötig ist, wenn wir des auf uns einwirkenden Gegenstandes inne werden sollen. Die Durchschneidung eines Nerven, welcher zur Fortleitung eines äußern Sinnenreizes zum Centralorgane

Digitized by Google

des Gehirns dient, hat die Folge, daß alle Reizungen seines peripherischen Endes nicht zum Gehirn gelangen und daher für unser Bewußtsein verloren gehen. Erst, wenn der äußere Sinnenreiz das Gehirnorgan erreicht, tritt als drittes Glied dieser Kette von Vorgängen der uns allen bekannte Zustand des Bewußtseins, die Empfindung (das intfindan, das Inwendigfinden, vgl. oben § 1 Anmerk.), und damit etwas Geistiges ein.

Geistiges und Körperliches begegnen uns hier als zwei zusammengekettete Reihen von Vorgängen. Die Verkettung beider scheint freilich nicht ganz prinziplos zu sein; aber wie sie erfolgt, davon haben wir bis jetzt durchaus keine klare Vorstellung. Das zeigt sich schon an ganz elementaren geistigen Vorgängen, z. B. dem Hören, Sehen, Fühlen, Schmecken u. s. w. Beim Hören empfinden wir einen Unterschied zweier unser Gehörorgan treffender Schallwellen, aber nicht als einen Unterschied der Schnelligkeit, sondern als eine Differenz der Tonhöhe. Die Höhe des empfundenen Tons nimmt nach bestimmten (genau ermittelten) Gesetzen mit der Zahl der Schwingungen der Schallwellen zu; aber darüber belehrt uns erst die Forschung der Physiker, die naive Empfindung wird davon nichts gewahr. Der Höhenunterschied zwischen zwei Tönen hat gar keine Ähnlichkeit mit dem Unterschied zweier Zahlen. Ebenso macht der Unterschied zweier Farben einen ganz andern Eindruck auf den Menschen, als die Differenz der Schnelligkeit der Ätherwellen, mit welcher jener Unterschied zusammenhängt; keine Spur von Ähnlichkeit zwischen der größern oder geringern Vibrationsgeschwindigkeit oscillierender Ätherwellen und der Differenz der Farbenempfindungen, welche durch sie in unserm Auge hervorgerufen werden.

Wie hier Geistiges und Körperliches einander gegenübergestellt sind, so läßt sich auch Geistiges und Stoffliches, oder Geistiges und Materielles (Geist und Materie) einander entgegensetzen. In früherm ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß keiner der uns umgebenden Gegenstände unvermittelt zu unserer Wahrnehmung gelangt, sondern

Digitized by Google

alle dazu der Vermittelung eines Sinnenapparates bedürfen. Trotzdem nimmt jedermann die Existenz äußerer Gegenstände sozusagen als etwas Selbstverständliches an und glaubt dieselben, so lange er nicht wissenschaftlich eines andern belehrt ist, direkt und unmittelbar wahrzunehmen. Ja, sogar *nach* der wissenschaftlichen Belehrung unterliegt der Mensch fortwährend noch jenem täuschenden Scheine. Dem Physiker erscheint die vibrierende Saite tönend, wenn er auch gleich bestimmt weiß, daß sie nur vibriert; das frische Waldlaub erscheint ihm grün, die Rose rotwangig, wenn er gleich der festen Überzeugung lebt, daß die Farbenempfindung nur in ihm ist.

Es darf uns nicht wundern, wenn wir *zwei verschiedenen Weltanschauungen* begegnen, von denen der einen das Geistige oder Seelische, der andern das Stoffliche oder Materielle als das Hervorragendste und Wichtigste erscheint. Auf den ersten Blick könnte man nun erwarten, die eine Weltansicht, welche das Geistige als das Höhere betrachtet, sei die der wissenschaftlich, speziell der naturwissenschaftlich Gebildeten, wogegen die materialistische Weltanschauung die der nicht wissenschaftlich aufgeklärten Menschen sein werde, weil diese ja die Existenz von äußern Gegenständen für etwas unmittelbar Wahrgenommenes halten, und überall ihre Abhängigkeit von der Außenwelt empfinden. Demgemäß könnte es denn auch scheinen, als müsse der Materialismus die erste und ursprüngliche Weltbetrachtungsweise des Menschengeschlechtes gewesen, und noch jetzt die der ungebildeten Menschen sein. Dem ist jedoch nicht so. Der entschiedene Materialismus setzt eben so gut, wie der entschiedene Idealismus, zu seiner Entstehung einen hohen Grad philosophischen Nachdenkens voraus. Alle die Schwierigkeiten, die in den Begriffen Geist, Ideen einer- und den Begriffen Stoff, Materie andererseits liegen, mußten vielfach durchdacht und erwogen sein, ehe die Menschen dazu kamen, sich teils für die idealistische Weltansicht, wie beispielsweise Plato, teils für die materialistische wie z. B. Demokrit zu entscheiden. Hatten die Chorführer beider Parteien einmal ihre streitenden Anschauungen gegeneinander ausgesprochen, so schlossen sich die Nicht-

Digitized by Google

gebildeten, die zu selbständigem Nachdenken nicht Zeit und Fähigkeit oder nicht Lust hatten, entweder der einen oder der andern Partei an, je nachdem die eine oder die andere Lehre ihren Wünschen und Neigungen mehr zusagte. Da es uns hier um das Bekanntwerden mit dem Materialismus und seiner Stellung zu der Grundlage unserer Poetik zu thun ist, wenden wir ihm vorherrschend unsere Aufmerksamkeit zu.

Nach Demokrit ist die Materie der Grund aller Dinge, alles Geistige und alles Seelische mit einbegriffen; das Seelische besteht nach seiner Lehre aus nichts anderm, als den feinsten Teilen der Materie. Die Urelemente aller Dinge müssen aber offenbar diejenigen Teile derselben sein, die sich nicht weiter in kleinere Teile zerlegen lassen, also *Atome* — das griechische Wort ἄτομος bedeutet unteilbar. Alles besteht aus Atomen; außer ihnen gibt es nichts in der Welt als den leeren Raum, in welchem sie sich bewegen. Woher aber die Bewegung? Die Atome sind schwer und in dem unendlichen leeren Raume stets im Fallen begriffen. Hierbei gruppieren sich nach Zufall bald diese, bald jene Atome zusammen und trennen sich dann auch wieder. Was man *Entstehen* nennt, ist nur *Vereinigung* fallender Atome, und *Vergehen* ist nichts anderes, als *Wiedertrennung* derselben — gleichviel ob von Entstehen und Vergehen einer Blume, eines Tiers, eines Menschen oder eines Sternes die Rede sei. So ist also alles, was sich ereignet, rein *zufällig*, und doch zugleich *notwendig*, weil in dem Fall der Atome keines sich anders gruppieren kann, als es eben geschieht. Daß in der Welt kein *Plan*, keine *Zweckmäßigkeit* herrscht, ist hiernach selbstverständlich. Von dem allem macht der Atomenhaufe *Mensch* keine Ausnahme; er verändert sich jeden Augenblick und löst sich mit dem Tode wieder völlig auf. So lautet Demokrits Materialismus.

Man sieht, von irgend einem geistigen Ideale der Menschheit blieb bei dieser Weltansicht keine Spur übrig; das Hauptinteresse des Menschen konnte nur darin bestehen, durch ein gesundheiterhaltendes materielles Genußleben sich möglichst lange vor dem Zerfallen zu bewahren. Trotzdem behauptete sich dieser

Digitized by Google

Materialismus gegen die Angriffe Platons und seiner Anhänger und wurde in der Periode, wo das klassische hellenische Altertum sich seinem Untergange näherte, durch Epikur und die Epikureer wiederergriffen und fand in jener von Üppigkeit und Genußsucht zerfressenen Zeit eine sehr weite Verbreitung, ja selbst noch in der römischen Kaiserzeit zahlreiche Gesinnungsgenossen. Epikur veredelte freilich den Materialismus nach mehrern Richtungen hin bedeutend; besonders gestaltete er die Ethik so, daß selbst mancher idealistisch gesinnte Mann sich mit vielen ethischen Lehrsätzen der Epikureer einverstanden erklären konnte. Das höchste Gut, lehrte Epikur, ist die Glückseligkeit; auf Lustgefühle ist das natürliche Streben jedes empfindenden Wesens gerichtet. Lust und Schmerz sind teils körperlich, teils geistig; aber die geistigen Lust- und Schmerzgefühle (nicht die körperlichen, wie die Cyrenaiker behaupteten) sind die mächtigern; denn die körperlichen sind auf den Moment beschränkt, die geistigen haben auch Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft, indem die Lust des Augenblicks sich durch Erinnerung und Hoffnung verstärkt. Nicht jede Lust ist zu erstreben, nicht jeder Schmerz zu fliehen; denn das, wodurch eine größere Lust bewirkt wird, hat oft Schmerz zurfolge, der die Lust übersteigt; und das, wodurch Schmerz bewirkt wird, hat oft Lust zurfolge, die größer als jener Schmerz ist. Der Leser wird hierbei wohl sich an manches oben in dem ersten Buche dieses Bandes Besprochene erinnert finden, vielleicht aber auch manche Lücke, die Epikur in seiner Glückseligkeitslehre gelassen hat, bedauern. So fehlt z. B. in dem Epikureischen System die Abschätzung der Lust nach ihrem Wert für das Wohl der gesamten Menschheit und nach ihrer Würde (vgl. oben § 9). Das Schlimmste war, daß in der Verfallzeit des klassischen Altertums die große Masse der Genußsüchtigen den Epikureismus nur im Sinne des rein materiellen Genusses verstand und als eine philosophische Rechtfertigung ihres praktischen Schwelgerlebens willkommen hieß. Man hat überhaupt zwischen dem Materialismus als Theorie (wozu der Epikureismus allerdings gehört) und dem Materialismus als Lebenspraxis wohl zu unterscheiden. Daß sich viele

Digitized by Google

ernste, wahrheitsliebende, tüchtige Männer zum theoretischen Materialismus bekennen, ohne deshalb auch dem praktischen Materialismus zu huldigen, begreift sich sehr leicht; und diesen Männern sind nicht bloß aus dem Altertum neben Epikur eine Menge seiner Anhänger, sondern auch bis auf die neueste Zeit eine Reihe wissenschaftlich Gebildeter, besonders Naturforscher beizuzählen. Schon die zum Materialismus gehörige Atomenlehre hat in unsern Tagen eine so hohe Ausbildung erfahren und der Chemie einen so reichen, für das praktische Leben ganz unschätzbaren Gewinn gebracht, daß man nicht mehr ohne weiteres über die materialistische Weltanschauung den Stab zu brechen wagt.

Für eine geraume Zeit geschah dies indes während des Mittelalters durch den Idealismus des Christentums. Diesem gegenüber konnte der Materialismus nicht aufkommen. Aber kaum hatte das Zeitalter der großen Erfindungen und Entdeckungen und die religiöse Reformation begonnen, so feierte mit der Wiedererweckung antiker Kunst und Litteratur auch der Materialismus seine Auferstehung. Anfangs trat er freilich noch sehr behutsam auf; Gassendi und Newton waren Atomistiker, aber nicht eigentliche Materialisten; sie erklärten die Vorgänge in der Stoffwelt durch die Atomistik, wußten aber damit die christliche Theologie zu vereinigen.

Erst das 18. Jahrhundert läßt sich als das Zeitalter des klassischen Materialismus der Neuzeit bezeichnen. Daß damals in Frankreich auch der theoretische Materialismus in seinem ganzen Umfange kühn hervortrat, erklärt sich einfach aus dem gleichzeitigen Zustande der französischen Gesellschaft, die eine große Ähnlichkeit mit der Gesellschaft Roms zur Kaiserzeit hatte. Die Hauptverbreiter der materialistischen Weltanschauung in Frankreich waren bekanntlich die sogen. Encyklopädisten, und das systematische Hauptwerk des französischen Materialismus war das Système de la nature, dessen Verfasser, ein in Paris wohnender deutscher Baron von Holbach, die Encyklopädisten bei sich zu bewirten pflegte. Nach diesem Natursystem gibt es in der Welt nur Stoff und die von ihm untrennbaren Kräfte, die sich auf drei

Digitized by Google

Grundkräfte: Anziehung, Abstoßung und Beharrungskraft (vis inertiæ) zurückführen lassen. Alle geistigen Ideen, alle Gefühle und Bestrebungen sind nur Wirkungen der von jenen Kräften in Bewegung gesetzten Gehirnmoleküle. Die stoffliche Bewegung draußen nimmt der Mensch deutlich wahr, nicht aber die feinen Bewegungen in seinem Gehirn. So bildet sich in ihm der Wahn, das ihm Unsichtbare sei wesentlich von dem ihm Sichtbaren verschieden, sei nicht bloß unwahrnehmbar, sondern auch unstofflich. Alle Bewegung erfolgt nach den Gesetzen der ehernen Naturnotwendigkeit; daher kann von Freiheit des Willens, Schuld, Verantwortlichkeit nicht die Rede sein. Auch was wir Phantasie, künstlerische Begabung, Genie nennen, ist lediglich Erzeugung der Materie. Ob die Empfindung, das Innewerden, das Bewußtsein jedem Stoff, oder nur einer Mischung bestimmter Stoffe, dem sogenannten organischen Stoffe zukomme, läßt sich nicht feststellen. So wie der Mensch törichterweise seinen Körper von einer immateriellen Seele regiert glaubt, so wähnt er auch, daß der Körper des Weltganzen von einem immateriellen Wesen, der Gottheit, gelenkt werde — ein Wahn, der unendlich viel Unheil über die Menschheit gebracht, indem er nicht nur die blutigsten Religionskriege hervorgerufen, sondern auch den Menschen verleitet hat, in dem Hinblick auf ein imaginiertes jenseitiges Leben, den Ausbau seiner diesseitigen Verhältnisse zu vernachlässigen. Zum Ordnen und Genießen seines Erdenlebens, des einzigen, das ihm vergönnt ist, bedarf der Mensch keiner Religion; die beste Anleitung zu einem sittlichen Leben, das ihm und seinen Mitmenschen zum Glück und Frieden gereicht, ergibt sich aus der richtigen Pflege der ihm inwohnenden Selbstliebe. Das einfachste Nachdenken überzeugt ihn, daß er, um in seinen selbstsüchtigen Bestrebungen möglichst wenig gestört zu werden, seine Mitmenschen gleichfalls möglichst ungestört lassen muß.

Während solche Lehren in Frankreich sogar zum Volkskatechismus wurden, widersetzte sich ihnen in Deutschland noch der in Poesie und Philosophie herrschende Idealismus. Bekannt ist aus Goethes Selbstbiographie, daß er auf der Straßburger

Digitized by Google

Universität mit seinen Studiengenossen die Arbeiten der Encyklopädisten eine Zeit lang gelesen hat, den jugendfrohen Gesellen diese Produktionen aber überkünstlich, abgelebt und greisenhaft erschienen. Es war ihnen, wenn sie einen Band ihres ungeheuren Werkes aufschlugen, nicht anders zu Mut, als ob sie sich zwischen rasselnden Spulen und Webestühlen einer großen Fabrik befänden. Bücher wie das Système de la nature kämen ihnen „so grau, so chimärisch, so totenhaft vor, daß sie vor ihnen wie vor Gespenstern schauderten“ *). Nicht minder bekannt ist aber auch, daß in unserm Jahrhundert die deutsche Philosophie teils in eine die Empirik phantastisch überschwärmende Spekulation, teils in eine unfruchtbare Begriffsscholastik sich verirrte, und infolge dessen die nach bessern Resultaten begierigen Forscher, besonders die Naturforscher, sich ganz dem Realen und Materiellen zuwandten. Damit wurde dem Aufschwung des Materialismus Vorschub geleistet. Die Förderung desselben nahm also in unserm Vaterlande einen ganz andern Weg, als in Frankreich. Ermutigte dort der Zustand der Gesellschaft den theoretischen Materialismus zu kühnerm Hervortreten, so war es bei uns die Einseitigkeit der philosophischen Forschung, was die entgegengesetzte Hinwendung zu einem auf das Stoffliche gerichteten Forschen hervorrief. Dazu gesellten sich noch die wunderbarsten Erfolge und Triumphe, welche dieses theoretische Eindringen in das Wesen der Naturkräfte begleiteten, die praktisch-technischen Resultate der sich immer weiter entwickelnden Chemie, der immer wachsende Fortschritt der Menschen in großartiger Unterwerfung und Beherrschung elementarer Naturgewalten. Kein Wunder daher, daß die Vorkämpfer des Materialismus, Männer wie Moleschott, Karl Vogt und Büchner in den weitesten Kreisen, selbst in halbgebildeten Ständen, Anklang und Zustimmung fanden; hatten sie doch vor den Materialisten früherer Zeit den großen Vorteil, daß sie eine Fülle neuen naturwissenschaftlichen Materials, welches ihren Lehren den Schein größerer Festigkeit lieh, heranzuziehen vermochten.

*) Näheres hierüber in meinem Leben Goethes (Stuttg. Conradi 1877) I, S. 191.

Digitized by Google

Wie steht es nun diesem neuesten Materialismus gegenüber mit unserer auf empirische Psychologie gebauten Poetik? Sie bleibt davon unberührt, weil sie sich auf Erfahrungen stützt, die jeder, auch ohne der Psychologie ein besonderes Studium gewidmet zu haben, an sich selbst machen kann. Übrigens hat die neueste Phylosophie, auf Kants Kritik zurückgehend, durch eine scharfe Beleuchtung der Grundlagen des Materialismus seine Unhaltbarkeit bereits dargethan, so wie auch die Naturforscher zum großen Teil, und besonders die vorzüglichsten, nahe daran sind, ihn zu überwinden.

Mit dem zuletzt Gesagten scheint in Widerspruch zu stehen, daß die meisten Naturforscher Darwinisten sind, der Darwinismus aber mit dem Materialismus zwar nicht als identisch, doch als nahe verwandt betrachtet wird. Diese Ansicht beruht auf einem Irrtum. Dem Wunderglauben, der Vorstellung einer übernatürlichen Erschaffung der Welt aus Nichts tritt allerdings Darwins Theorie entgegen; aber das Problem, dessen Lösung er sich zur Aufgabe gemacht, hat mit dem Materialismus wenig zu thun. Strenggläubige Theologen, die jedes Wort der Bibel als Gottes Wort aufgefaßt wissen wollen, als ein Wort, woran niemand deuteln und mäkeln dürfe, haben Ursache, wenn auch kein Recht, vor Darwin zu warnen; aber die Wissenschaft hat das vollste Recht zu fragen: Woher und wie ist in der Welt die Fülle und Mannigfaltigkeit, die Menge von Gattungen und Arten lebender Wesen entstanden? Darauf antwortet Darwins berühmtes grundlegendes Werk, welches den Titel „Über den Ursprung der Arten" führt. Darwins Descendenzlehre hat ohne Zweifel eine große Zukunft, und das Ende der von ihm erschlossenen neuen, schon jetzt mit ruhmvollen Leistungen geschmückten Bahnen ist gar nicht abzusehen. Die Entwickelung als Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Unvollkommenen zum Vollkommnern und die gänzliche Ausschließung des Wunders aus der Naturerklärung — das sind zunächst die hervorstechendsten Lichtseiten des Darwinismus. Es läßt sich nicht leugnen, daß manche Darwinisten die Grenzen des von Darwin ursprünglich aufgestellten Grundproblems über-

Digitized by Google

schreiten und Probleme metaphysischer Art hinzufügen, z. B. die Frage, ob die organische Welt sich aus der anorganischen herausentwickelt habe oder beide Welten von Ewigkeit her nebeneinander bestanden, ob die Welt nach der Ansicht der Pantheisten eben selbst die sich entwickelnde Gottheit sei, oder ob sie im Sinne der Materialisten sich durch Zufall zu dem entwickelt habe, was sie jetzt ist u. s. w. Das sind alles Fragen, von denen unsere auf feststehenden Sätzen der Erfahrungsseelenlehre aufgebaute Poetik und Ästhetik nicht berührt wird. Sogar an der tierischen Abstammung des Menschen brauchen wir eben so wenig Anstoß zu nehmen, als wir uns unseres embryonalen Zustandes im Mutterschoße zu schämen haben. Im Gegenteil hat der Gedanke, aus welcher anfänglichen Niedrigkeit und Hülflosigkeit sich das Menschengeschlecht emporgerungen hat, eher etwas Erhebendes als Demütigendes für uns, und eröffnet zugleich die Perspektive auf ein künftiges weiteres Wachsen. Doch hierüber ausführlicher zu reden, gehört mehr in die Ethik, als in die Poetik. Dies wird denn auch geschehen, so Gott mir noch ein paar Lebensjahre und die Kraft gönnt, eine mit der vorliegenden Poetik auf gemeinsamer Basis ruhende Ethik, die mir bereits größtenteils ausgeführt im Manuskript vor Augen liegt, einer sorgfältigen Durchsicht zu unterziehen und ganz druckfertig herzustellen.

Digitized by Google

Zweiter Band.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Buch.

Vers- und Strophenbau.

(Sprachliche Formen der Poesie.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Einleitendes. Der Vers.

§ 1. Die Poesie bedient sich gewöhnlich der gebundenen Rede, d. h. eines für das Ohr nach bestimmten Gesetzen geordneten und gegliederten Sprachmaterials, und gewinnt schon dadurch ein ganz anderes äußeres Gepräge, als die Prosa. Allerdings gelten auch bei dieser, besonders bei der rhetorischen Prosa gewisse Gesetze für Silbenfall, Eurythmie der Satzglieder und schönen Lautwechsel; doch ist dort der Willkür ein viel größerer Spielraum gelassen. Jedenfalls gehören die betreffenden Regeln nicht in die Poetik, sondern in eine Prosaik, deren gründliche Durchführung eine noch zu lösende Aufgabe ist. Die Mittel der Bindung und Gliederung, zu denen in der Poesie die verschiedenen Völker ihre Zuflucht genommen, sind nicht überall die nämlichen gewesen. So finden wir in hebräischen Dichtungen, desgleichen in finnischen, lettischen, altrussischen und serbischen Volksliedern einen gewissen Parallelismus angewandt, bei dem sich ein annäherndes Ebenmaß zweier Sätze mit Verwandtschaft ihres Inhaltes verbindet. Als vorherrschende Formen und Mittel der Bindung der poetischen Rede begegnen uns aber Rhythmus und Reim.

§ 2. Es ist ein höchst auffallendes und nicht leicht zu erklärendes Phänomen, daß Rhythmus und Reim, denen an und für sich eine unbedeutende Lustwirkung inwohnt, in Verbindung mit Lustreizen stärkerer und höherer Art an Wirksamkeit so außerordentlich wachsen. Wie gering die Lustwirkung derselben für sich allein ist, empfinden wir, wenn uns ein Gedicht mit schönem Rhythmus und Gleichklang in einer uns fremden.

Digitized by Google

Sprache vorgetragen wird. Der Eindruck ist dann allerdings ein wohlgefälliger, aber doch so schwach, daß er, um mit Fechner zu reden, kaum die Schwelle der Lust übersteigt. Schließt sich aber in einem uns vorgetragenen deutschen Gedichte ein schöner, ausdrucksvoller Rhythmus und Gleichklang einem anregenden Sinne, wie ein reizendes Gewand einem edeln Körper, an, so steigert sich der Eindruck des ganzen in einem Grade, der sich aus der gesonderten Einzelwirkung der rhythmischen Bewegung und des Reimes gar nicht erklären läßt. Wie viel verliert das schönste Gedicht, wenn es in Prosa umgesetzt wird, mögen dabei Sinn und Inhalt noch so sorgfältig geschont werden! Man nehme dem Schillerschen Alpenjäger oder dem Goetheschen Liede Mignon Rhythmus und Gleichklang, so sinkt der Eindruck, den beide Gedichte machen, bei weitem tiefer herab, als nach der Wirkung, die Reim und Metrum für sich machen, zu erwarten wäre. Wir finden also hier an einem frappanten Beispiele bestätigt, was oben (I § 56) gelehrt worden, daß, wenn zwei Lustbedingungen sich zu harmonischem Zusammenwirken verbinden, das Gesamtlustergebnis nicht gleich der Summe der Lustwirkungen der einzelnen Faktoren, sondern weit größer wird.

§ 3. Der Rhythmus beruht auf einer geregelten Folge entweder von langen und kurzen, oder von stärker und schwächer betonten Silben. In jenem Falle heißt er quantitativer, in diesem accentuierender Rhythmus; der quantitative liegt den altklassischen, der Accentrhythmus den deutschen Versen zu Grunde. Man spricht daneben noch von einem numerierenden, d. h. auf der bloßen Silbenzahl beruhenden Rhythmus, nach welchem besonders die Franzosen ihre Verse bauen; allein auch bei diesen spielt, was hier nicht näher nachgewiesen werden kann, der Accent eine Rolle, freilich keine so durchgreifende, wie in dem Bau deutscher Verse. Ebenso war er nicht ganz ohne Einwirkung auf die quantitativ gemessene antiken Verse, und umgekehrt übt die Quantität oder Dauer der Silben einigen Einfluß auf unsern Versbau aus. Es ist aber zweckmäßig, vorläufig davon abzusehen, und zunächst nur den Accent oder die Betonung der Silben ins Auge zu fassen.

Digitized by Google

§ 4. Wenn ein Wort aus mehrern Silben besteht, so wird beim Aussprechen eine derselben durch eine intensivere Betonung hervorgehoben, z. B. denk'en, bedacht', fleiß'iger, beflissʼen, Renegat'. Vergleicht man eine Reihe solcher Wörter, so erkennt man alsbald, daß in der deutschen Sprache diejenige Silbe, welche die Trägerin der Hauptvorstellung ist, durch die Betonung ausgezeichnet wird, — eine Regel, von welcher nur wenige Wörter, und zwar meistens nur nach der Analogie von ausländischen gebildete, wie Heuchelei', Schwärmerei' u. s. w., ausgenommen sind. Spricht man Wörter, wie Kunstwerk, Künste, so hört man, daß in beiden die erste Silbe das Übergewicht hat, aber in Kunstwerk die zweite Silbe dadurch nicht zu einer ganz tonlosen, wie in Künste, herabgedrückt wird. Man reicht demnach nicht mit der Unterscheidung von stark und schwach betonten Silben aus, sondern man hat wenigstens drei Grade der Betonung auseinander zu halten. Wir wollen die durch den überwiegenden Accent ausgezeichneten Silben hochtonige, die von mittlerer Betonung tieftonige und die schwachbetonten tonlose nennen, und da, wo eine Bezeichnung der Betonung wünschenswert erscheint, neben die hochtonigen den Acutus (´), neben die tieftonigen den Gravis (`) und neben die tonlosen keinen Accent setzen; z. B. Schnee'ber`ge, Bar'denhain`. Ein feineres Ohr unterscheidet aber auch noch bei den tieftonigen Silben Abstufungen der Betonungsstärke, und bei genauerer Aufmerksamkeit findet man, daß sich das Tongewicht einer und derselben tieftonigen Silbe je nach dem kleinern oder größern Gewicht der benachbarten Silbe etwas verstärkt oder schwächt. In Königin`nen ist das Gewicht der Silbe in größer als in Gattin`. Da entsteht nun die Frage, wie und wo im Verse die Silben von so verschiedenem Tongewicht zu verwenden sind. Um hierauf bestimmter antworten zu können, ist es nötig, zuvor den Begriff der Arsis oder Hebung und den der Thesis oder Senkung zu verdeutlichen.

§ 5. Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Daß er unsers Gleichen werde,
Mitzufühlen Freud' und Qual ...

Digitized by Google

Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,
Die Großen belauert, auf Kleine geachtet,
Verläßt er sie abends. um weiter zu gehn.

Beim Anhören dieser Verse drängt es sich sogleich unserer Wahrnehmung auf, daß in jedem der vier kürzern ein besonderer Nachdruck, den wir Versaccent nennen, auf die erste, dritte, fünfte und siebente Silbe, in jedem der drei längern Verse auf die zweite, fünfte, achte und elfte Silbe fällt. Man sagt nun von den Silben, welche dieser Versaccent trifft, daß sie in der Arsis oder Hebung stehen, von den übrigen aber, daß sie der Thesis oder Senkung angehören. Wie die längern Verse zeigen, können der Senkung zwei Silben zukommen, wogegen die Hebung durchweg einsilbig ist. Es leuchtet ein, daß wenn dieser Versaccent nicht in Streit mit der Betonung der Wörter kommen soll, nur hochtonige oder mindestens tieftonige Silben von schwererm Gewicht in die Arsis, alle Silben aber von leichterm Tongewicht in die Thesis zu legen sind. Indes verlangen oder gestatten manche Versmaße auch in der Thesis gewichtigere Silben; und es fragt sich nun, welche mitteltonige Silben sowohl in der Arsis als in der Thesis, und welche nur in einer von beiden zu verwenden sind — eine Frage, womit sich die Alten in ihrem Versbau nicht zu behelligen brauchten. Sie hatten nicht, wie wir, eine überaus große Menge im Tongewicht schwankender Silben abzuwägen; sie unterschieden nach einer einfachen Regel alle Silben in Längen und Kürzen, wobei sie der Kürze die Hälfte der Dauer einer Länge zuschrieben. Zwar hatten sie auch ihre syllaba anceps (doppelt zu verwendende Silbe); aber erstens waren dergleichen Silben lange nicht so häufig, als unsere mitteltonige, und zudem erschwerten sie auch nicht den Versbau, weil sie nach Belieben und Bedürfnis sich als Längen und Kürzen verwenden ließen. Wollen wir aber von den Alten überkommene Versarten, wie Hexameter, Pentameter, jambische Trimeter, ganz nach antikem Schema bauen, obwohl einem andern Prinzip, dem accentuierenden statt des quantitativen, folgend: so müssen wir fast jeden Augenblick bei einer Silbe, die wir an einer bestimmten Stelle zu

Digitized by Google

brauchen gedenken, uns fragen, ob ihr Tongewicht der Dauer entspricht, welche die Alten von einer Silbe an dieser Stelle verlangten. Hieraus wird es denn auch einleuchten, was gemeint ist, wenn weiterhin von einer Silbe gesagt wird, sie eigene sich zu einer Kürze oder Länge. Es ist dabei nicht an die Zeit, die ihre Aussprache erfordert, gedacht; es soll nur heißen, daß sie in unsern accentuierend gebauten Versen eine analoge Rolle spielen könne, wie die Kürze oder Länge in quantitativ gemessenen griechischen oder römischen Versen.

§ 6. Prüfen wir zunächst das Tongewicht einsilbiger Wörter, so bedarf es kaum der Bemerkung, daß die einsilbigen Hauptwörter, Beiwörter und Zeitwörter, mit Ausnahme der Hülfszeitwörter, wie Saal, Hall, Baum, Busch, kahl, matt, breit, kurz, hob, hofft, saß, sitzt, sämtlich hochtonig und nur als Längen verwendbar sind, gleichviel ob sie gedehnt (wie Saal) oder geschärft (wie Hall) gesprochen werden. An den einsilbigen Formen der Hülfszeitwörter zeigt sich wieder, worauf schon früher hingedeutet wurde, daß auch die Quantität auf die Messung unserer Silben nicht ohne Einfluß ist. Von ihnen können nämlich nur solche, bei denen sich zum geringen Tongewicht Mangel an Lautfülle gesellt, in Versen von strengerer Messung als Kürzen gebraucht werden, z. B. bin, hat. Weniger zulässig ist dies bei vollern Formen, wie sein, sind, war, ward, wird, die nach der Prosodie der Alten teils natura, teils positione longæ, d. h. teils durch die Natur des Vokals, teils durch die Stellung desselben vor mehrern Konsonanten lang sind. Dann finden wir bei den einsilbigen Formen der Hülfszeitwörter auch wieder bestätigt, daß das Tongewicht einer Silbe durch leichter wiegende Nachbarsilben verstärkt wird:

Entschlossen bin ich längst . . .
Erloschen ist der Augen Licht . . .
Er hat vergessen, was er euch gelobt.

Selbstverständlich fallen solche Wörter, sobald sie die Natur der Hülfszeitwörter verlieren, unter die für die einsilbigen Zeitwortformen überhaupt aufgestellte Regel und sind nur als Längen zu gebrauchen:

Digitized by Google

Ich weiß nur, was er *ist*, und fragte nie,
Was er gewesen.

Auch die einsilbigen *Adverbien*, *Zahlwörter* und *Interjektionen* sind in der Regel nicht als Kürzen zu verwenden. Freilich werden manche Adverbien, z. B. *nur*, *nun*, *wohl*, *bloß* u. s. w., über welche man in der gewöhnlichen Rede flüchtiger hinweggeht, und ebenso einige Zahlwörter und Interjektionen von den Dichtern bisweilen als Kürzen gebraucht. In Beziehung auf solche Licenzen sei ein- für allemal bemerkt, daß die hier aufgestellten Forderungen sich nur auf streng gemessene Verse beziehen. Volkstümlichen Gedichten ist ein freierer Spielraum zu gönnen. Wenn Bürger singt: „Dem Kaiser *ward's* sauer . . . Oft hat er kaum Schwarz*brot* . . .," oder wenn es im Volksliede heißt: „Es ritten *drei* Reiter," so wäre es Pedanterie, die gesperrt gedruckten Silben als fehlerhafte Kürzen anzurechnen. Werden doch in solchen vom Accent ganz beherrschten Versen bisweilen sogar einsilbige *Hauptwörter* zu Kürzen herabgedrückt, z. B. „Vernehmet, *Herr* Ritter die traurige Mär'! . . . *Gott* Vater, *Gott* Sohn und *Gott* heiliger Geist." — Unter den Interjektionen hat *o*! das geringste Gewicht, ihm zunächst steht *ach*! — Von den übrigen einsilbigen Wörtern sind am schwächsten betont die Formen des *bestimmten Artikels* (der, die, das, des, dem, den; etwas mehr Lautfülle hat der unbestimmte Artikel *ein*), nächst ihnen die *persönlichen Fürwörter* (ich, du, er, sie, es u. s. w.) und die *Präpositionen ohne Lautfülle* (in, an, von, zu, mit u. s. w.). Sie finden daher gewöhnlich am besten in der Thesis als Kürzen ihren Platz. Verlangt aber der Sinn des Satzes eine starke Betonung derselben, so werden sie selbstverständlich zu entschiedenen Längen und gehören dann in die Arsis:

Wenn *du* sogar die Treue brichst,
Wem darf ich dann noch Glauben schenken? . . .
Ich suchte *vor* dem Lager meinen Feind,
Und find' ihn drinnen . . .

Auch schon durch die Nachbarschaft noch gewichtloserer Silben kann das Tongewicht dieser an und für sich leichten Wörtchen

Digitized by Google

so gesteigert werden, daß sie sich zu Längen qualifizieren; und dieses findet selbst bei dem so schwach betonten bestimmten Artikel statt, zumal bei gleichzeitiger weiterer Entfernung vom zugehörigen Hauptwort:

Wir sahen die verehrte, hohe Frau
In dem von Schwesternhand geflochtnen Kranze.

Diejenigen einsilbigen persönlichen Fürwörter und Präpositionen, die entweder einen Diphthongen oder langen Vokal haben, oder deren Vokal durch Position verstärkt wird (ihr, euch, uns, auf, aus, bei, durch u. s. w.) und vollends die mit dem Artikel das zusammengezogenen Präpositionen (ins, ans, aufs, durchs) nehmen an Tongewicht so zu, daß sie ganz füglich als Längen fungieren können. Noch gewichtiger sind die von Begriffswörtern stammenden Präpositionen, wie laut, längs, kraft, statt, und dürfen nicht als Kürzen gebraucht werden. Was endlich die anderweitigen einsilbigen Fürwörter, die fragenden, besitzanzeigenden, rückbezüglichen, hinweisenden: wer? was? wem? mein, dein, der (statt welcher, dieser, jener) und die einsilbigen Bindewörter: denn, weil, da u. s. w. betrifft, so ist es in Versen strenger Messung nicht ratsam, sie als Kürzen zu verwenden, namentlich nicht, wenn die Senkung zwei Kürzen verlangt. Ziemlich leicht gleitet man jedoch über das Bindewort und, desgleichen über das den Nachsatz einer Periode anhebende so hinweg.

§ 7. Zu den mehrsilbigen Wörtern übergehend, beginnen wir mit der Wägung der leichtesten Silben. Dazu gehören erstens die Vorsilben, die ein e haben, wie die Anfangssilben in beraten, erobern, verehren, gelingen, geheim, Besitz, Gebüsch u. s. w.; zweitens die Flexions- und Ableitungssilben mit einem dumpfen e, wie die Schlußsilben in Menschen, Freude, Kinder, Freundes, Schönem, besser, reitet, reiten, Rätsel, sachte, oben, aber u. s. w. Sie sind alle so schwachtonig, daß sie durchweg nur als Kürzen zu verwenden sind. Eben weil sie die leichtesten Silben bilden, läßt sich ihr Tongewicht nicht durch benachbarte leichtere verstärken. In den Vor- und Nachsilben

Digitized by Google

mit **e** wird, wenn nach dem schwachbetonten Vokal eine Konsonantenhäufung eintritt, ihr Tongewicht einigermaßen erhöht, so daß sie zur Not als Thesislängen, aber durchaus nicht als Arsislängen brauchbar werden. Die Nachsilben mit **i** haben, die Endung **ig** ausgenommen, etwas mehr Gewicht, als die mit dem matten **e**. Die Silben lich, isch, icht, in, zig, nis, ling können, wenn sie sich unmittelbar an den Stamm anschließen (wie in lieblich, höhnisch, holzicht, Gattin, fünfzig, Schrecknis, Jüngling), für mittelzeitig gelten, sind jedoch nur als Thesislängen, nicht als Arsislängen verwendbar. Werden sie aber durch eine schwächer betonte Silbe vom Stamme getrennt, so wächst ihr Tongewicht, so daß sie nun auch in der Arsis brauchbar werden, ohne jedoch ihre Qualifikation zu Kürzen ganz einzubüßen:

Du tischest wunderliche Mären auf . . .
Wer zog dich aus der Finsternis des Kerkers? . . .
Du hast verräterisch an mir gehandelt! . . .
Du wirst noch Enkel sehn und Enkelinnen.

Daß die den Hauptton tragenden Fremdwörterendungen auf **ie**, **ik**, **iß** u. s. w. (Melodie, Republik, Kompromiß, Vergil, Renegat) nur als Längen zu gebrauchen, bedarf kaum der Erwähnung. — Gewichtiger als das trübe **e** und das dünne **i** der Endungen sind die Vokale **a**, **o** und **u**, sowie sämtliche Diphtongen, daher auch von vornherein zu erwarten ist, daß die Endsilben mit diesen Lauten sich zur Länge hinneigen, z. B. die Schlußsilben in Balsam, Leichnam, Heimat, Heiland, Trübsal, fruchtbar, heilsam, Freundschaft, krankhaft, Herold, Ambos, Kleinod, Bischof, Uhu, Reichtum, Armut, Schwachheit, Kindlein. Alle solche Endungen sind nicht wohl als Kürzen zu verwenden, besonders nicht in Versen, die flüchtige, leichtfließende Kürzen verlangen, wie die daktylischen und anapästischen. Schließen sie sich unmittelbar an den Stamm an, so eignen sie sich am natürlichsten zu Thesislängen; sind sie, wie z. B. in Eitelkeit, durch eine leichtere Zwischensilbe von den hochtonigen Silben getrennt, so qualifizieren sie sich auch zu Arsislängen. Mit diesen Wörtern

Digitized by Google

sind wir eigentlich schon in das Gebiet der zusammengesetzten eingetreten; denn mehrere der genannten Endungen sind unkenntlich gewordene Stämme. In der That besteht auch zwischen den eben angeführten und den zusammengesetzten Wörtern kein erheblicher Betonungsunterschied; Trübsal und Ballsaal, Eitelkeit und Mußezeit nähern sich in der Accentuierung einander sehr. Und so gilt denn auch, was oben von der Verwendung der schweren Endsilben gesagt ist, ganz von dem tieftonigen Wort eines Kompositums; nur ist die Verwendung desselben zur Kürze noch sorgfältiger zu vermeiden. Eitelkeit könnte noch eben, aber Mußezeit durchaus nicht als Dactylus (– ⏑ ⏑) gebraucht werden.

§ 8. In der bisherigen Prüfung des Tongewichts der Silben sind keineswegs alle Fälle, die in der Praxis inbetracht kommen, berücksichtigt worden; doch bietet das Gesagte die nötigen Anhaltspunkte zu eigener Orientierung über unerwähnt Gebliebenes. Auf die hochtonigen Silben mehrsilbiger Wörter einzugehen, hielt ich für ganz unnötig, weil über ihr Tongewicht kein Deutscher, der seine Muttersprache richtig spricht, in Zweifel geraten kann. Übrigens wird sich weiterhin im Verlauf der Lehre von den einzelnen Versarten noch vielfach Gelegenheit bieten, Übergangenes näher zu erörtern. Hier möchte ich, ehe wir in der Betrachtung der Verselemente weiter gehen, einige Hauptergebnisse der bisherigen Silbenabwägung zusammenstellen. Es hat sich uns erstens gezeigt, daß bei unserm accentuierenden Versbau die mitteltonigen Silben ihrer großen Zahl und ihres schwankenden Charakters wegen dem Dichter Schwierigkeiten bereiten, während den Alten im Gegenteil ihre syllaba anceps manche Erleichterung bot; zweitens, daß in der deutschen Sprache die sogenannte Länge (–) und Kürze (⏑) zwar hauptsächlich auf dem Accent beruht, die Quantität aber nicht ganz ohne Einfluß darauf ist, insofern das Tongewicht eines Vokals durch mehrere darauf folgende Konsonanten gesteigert wird; drittens, daß auch der spezifische Laut eines Vokals das Tongewicht der Silbe, worin er sich findet, beeinflußt, indem Diphtongen und die Vokale **a**, **o**, **u** ihr ein stärkeres Gewicht als **e** und **i** geben;

Digitized by Google

viertens, daß das Tongewicht einer Silbe durch benachbarte leichtere verstärkt, durch benachbarte schwerere geschwächt wird.

§ 9. Die deutschen Verse beruhen, wie schon bemerkt, auf einem gesetzlichen Wechsel von Hebungen und Senkungen; der Hebung kommt nur eine Silbe zu, die Senkung kann deren zwei (ob mehrere, wird später besprochen werden) enthalten. Eine Hebung nebst zugehöriger Senkung heißt ein Versfuß. Daraus folgt, daß eine einzige Silbe eigentlich nicht einen Versfuß bildet; jedoch kann, wie sich weiterhin zeigen wird, unter Umständen eine Silbe wohl als Versfuß fungieren, indem sie entweder so lange angehalten wird, daß sie die Zeit der Hebung und Senkung ganz einnimmt, oder die Senkung, wie in der Musik, durch eine rhythmische Pause ausgefüllt wird. Ferner ergibt sich, daß es, streng genommen, nur zwei Arten zweisilbiger Versfüße geben kann: 1) solche, die mit der Hebung beginnen (– ⏑), 2) solche, worin die Senkung vorangeht (⏑ –), oder, mit andern Worten ausgedrückt, 1) fallende, 2) steigende Versfüße. Gewöhnlich unterscheidet man jedoch nach Analogie der antiken auf der Quantität beruhenden Versfüße auch im Deutschen folgende vier zweisilbige: 1) den aus zwei Kürzen bestehenden Pyrrhichius (⏑ ⏑), 2) den Jambus, worin eine Kürze einer Länge vorangeht (⏑ –), 3) den Trochäus, worin umgekehrt die Länge der Kürze vorangeht (– ⏑), 4) den aus zwei Längen gebildeten Spondeus (– –). Was den Pyrrhichius betrifft, so leuchtet ein, daß zwei entschiedene Kürzen oder, richtiger gesagt, zwei gleich schwach betonte Silben keinen Gegensatz von Hebung und Senkung geben, und sich aus solchen Füßen kein deutscher Vers bilden läßt. Eben so wenig läßt sich ein Vers aus echten Spondeen d. h. in gleichem Maße hochbetonten Silben zusammenstellen, indem ja auch hierbei der Forderung eines Wechsels von Hebung und Senkung nicht genügt würde. Es müssen daher Spondeen, die in deutschen Versen vorkommen, entweder steigender oder sinkender Art, jambischen oder trochäischen Charakters sein, und demgemäß werden wir, wenn vier zweisilbige Füße unterschieden werden sollen, folgende aufzustellen haben: 1) den Jambus (⏑ –, Gebiet),

Digitized by Google

2) den Trochäus (⏑ –, Seele), 3) den jambischen oder steigenden Spondeus (⏑ ⏑, kommt her), 4) den trochäischen oder sinkenden Spondeus (– –, Vollmacht).

§ 10. Der dreisilbigen Füße wurden von den Alten acht unterschieden: 1) der Tribachys (⏑ ⏑ ⏑), 2) der Daktylus (– ⏑ ⏑), 3) der Anapäst (⏑ ⏑ –), 4) der Amphibrachys (⏑ – ⏑), 5) der Amphimacer oder Kretiker (– ⏑ –), 6) der Bacchius (⏑ – –), 7) der Antibacchius (– – ⏑), 8) der Molossus (– – –). Für den deutschen Versbau sind von diesen acht Füßen nur der Daktylus und der Anapäst brauchbar. Warum der Tribrachys und der Molossus nicht zu verwenden sind, erhellt aus früher Bemerktem; sie entbehren ganz des unerläßlichen Gegensatzes von Hebung und Senkung. Amphibrachisch gebaute Verse faßt ein deutsches Ohr als daktylische oder anapästische mit Vorschlags- und Schlußgliedern auf; den Vers:

Das Wett er entladet | sich über | dem Wal de

hören wir entweder: ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

oder: ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

Aus Bacchien, Antibacchien und Kretikern zusammengesetzte deutsche Verse fassen wir, wie sich weiter unten bei der Betrachtung der einzelnen Versarten klarer herausstellen wird, als jambische oder trochäische Verse mit rhythmischen Pausen auf.

§ 11. Viersilbiger Versfüße werden von den Alten folgende sechszehn angenommen: 1) Erster Päon (– ⏑ ⏑ ⏑), 2) Zweiter Päon (⏑ – ⏑ ⏑), 3) Dritter Päon (⏑ ⏑ – ⏑), 4) Vierter Päon (⏑ ⏑ ⏑ –), 5) Erster Epitrit (⏑ – – –), 6) Zweiter Epitrit (– ⏑ – –), 7) Dritter Epitrit (– – ⏑ –), 8) Vierter Epitrit (– – – ⏑), 9) Dipyrrhichius (⏑ ⏑ ⏑ ⏑), 10) Dijambus (⏑ – ⏑ –), 11) Ditrochäus (– ⏑ – ⏑), 12) Dispondeus (– – – –), 13) fallender Joniker (– – ⏑ ⏑), 14) steigender Joniker (⏑ ⏑ – –), 15) Choriambus (– ⏑ ⏑ –), 16) Antispast (⏑ – – ⏑). Offenbar können die meisten dieser Füße, aus dem Gesichtspunkt des deutschen Versbaus betrachtet, nicht als einfache Versfüße gelten, da im Deutschen jedem Versfuße nur eine Hebung zukommt. Dijamben und Ditrochäen sind für

Digitized by Google

uns nur zwei Jamben und zwei Trochäen. Dispondeen können wir nur in so weit gebrauchen, als sie entweder aus zwei steigenden oder aus zwei fallenden Spondeen zusammengesetzt sind. Dipyrrhichien sind für uns aus demselben Grunde, wie die Pyrrhichien, ganz unbrauchbar. Der erste und der vierte Päon sind zwar von einzelnen Theoretikern für verwendbar in deutschen Versen erklärt, auch ein paarmal von Dichtern versucht worden, aber ohne Glück. Den Grund wird jeder leicht herausfühlen, der ein paar solcher Verse sich laut vorliest, z. B.:

Hallet an das | Ohr ihm das beseligende . . .
Und die Rakete, sie erhebet zu den Sternen sich empor.

Die Verse machen den Eindruck des Gesuchten und Gekünstelten, weil wir an ein entschiedenes Übergewicht der Hebung über die Senkung gewöhnt sind, hier aber die *eine* Arsissilbe gegen die dreisilbige Thesis nur mühsam aufkommt. Dazu gesellt sich aber noch etwas anderes. Die deutsche Sprache hat verhältnismäßig wenige unbedingt leichte Silben oder entschiedene Kürzen, ein Umstand, der den Bau von Versen, wie die obigen sind, ungemein erschwert. Wendet man nun statt der entschiedenen Kürzen mitteltonige Silben an, so tritt der Übelstand ein, daß sie durch benachbarte leichtere Silben in ihrem Tongewicht verstärkt werden; und da wir von vornherein durch lange Gewöhnung zu einer trochäischen und jambischen Versgliederung hinneigen, so gestalten sich Verse, wie die obigen, dem deutschen Ohre zu schlechten trochäischen und jambischen:

Hallet an das Ohr ihm das Getöne, das beseligende . . .
Und die Rakete, sie erhebet zu den Sternen sich empor.

Das Gesamtergebnis der nächstvorhergehenden Betrachtungen wäre demnach, daß, wenn wir die spondeischen Versfüße, je nachdem sie steigend oder fallend sind, den Jamben oder den Trochäen beizählen, wir *im Deutschen nur jambische, trochäische, daktylische und anapästische Versfüße haben*. Es wird zwar später auch von einigen andern z. B. choriambischen Versfüßen und Versen die Rede sein, aber dort noch klarer hervortreten, daß diese von den Griechen und Römern

Digitized by Google

überkommenen Versformen sich im Deutschen dem Genius der Sprache und den allgemeinen Gesetzen des accentuierenden Versbaus fügen müssen.

§ 12. Es könnte scheinen, als ob wir im Nächstvorhergehenden uns mit mancherlei Unnötigem beschäftigt und die im Deutschen unverwendbaren Versfüße hätten übergehen sollen. Allein es bedurfte jener Übersicht schon der gleichnamigen Wortfüße wegen. Ein Wortfuß ist der Komplex der ein Wort bildenden Silben, nach ihrem prosodischen Wert (d. h. im Deutschen nach ihrem Tongewicht) und nach ihrer Reihenfolge betrachtet. Heiligenschein z. B. ist ein choriambischer Wortfuß (– ⏑ ⏑ –), Gewitter ein amphibrachischer (⏑ – ⏑), Gewaltiger ein zweiter Päon (⏑ – ⏑ ⏑), emporheben ein antispastischer (⏑ – – ⏑). Man beschränkt aber den Begriff Wortfuß im Deutschen nicht auf den Silbenkomplex eines Wortes, sondern dehnt ihn auch auf Komplexe von Wörtern aus, die in sehr regem syntaktischem Zusammenhange stehen, z. B. auf den Artikel mit seinem Substantiv, die Präposition mit dem regierten Kasus u. dgl. Demnach wird ein Gewitter als dritter Päon, am Meeresstrand als dijambischer Wortfuß, am Seestrand oder gedenk mein als bacchischer aufgefaßt. Der Vers „Glockenruf erscholl im Thale" besteht aus vier trochäischen Versfüßen:

Glocken|ruf er|scholl im | Thale,

gliedert sich aber nach seinen Wortfüßen in folgender Art:

Glockenruf | erscholl | im Thale,

ist also aus einem kretischen, einem jambischen und einem amphibrachischen Wortfuße zusammengesetzt. Weil später der Beziehungen der Wortfüße, besonders der mehrsilbigen, zu den Versfüßen noch oft Erwähnung geschehen muß, so ließ sich im Interesse eines kürzern Ausdrucks die von den Alten entlehnte Bezeichnung der Füße nicht wohl umgehen.

§ 13. Der Versfuß bildet die niederste rhythmische Einheit; denn die einzelnen Silben sind nur das ungeformte Versbaumaterial. Setzt man zwei oder mehrere Versfüße nach einem

Digitized by Google

bestimmten Gesetze zusammen, so entsteht die nächst höhere rhythmische Einheit, der *Vers*. Verbindet man zwei oder mehrere Verse nach einem bestimmten Gesetze zu einem ganzen, so entsteht eine noch höhere rhythmische Einheit, die Strophe, mit der wir uns später beschäftigen werden. Die Verse heißen *einfache*, wenn sie aus gleichartigen Versfüßen bestehen, *gemischte*, wenn sie aus verschiedenartigen zusammengesetzt sind. Nach der *Zahl* der in ihnen enthaltenen Versfüße unterscheidet man zwei-, drei- vierfüßige u. s. w. Hierbei ist zu bemerken, daß man oft nach dem Vorgange der Alten *je zwei* Jamben, Trochäen und Anapästen unter der Benennung *Dipodie* als Maßeinheit oder *Metrum* zusammenfaßt und darnach die Verslänge mißt, während in daktylischen Versen jeder einzelne als ein Metrum gilt. Man drückt dieses kurz so aus: *Jambische, trochäische und anapästische Verse werden dipodisch, daktylische monopodisch gemessen*. Je nachdem nun ein Vers 1, 2, 3, 4, 5, 6 u. s. w. Metra umfaßt, heißt er Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter u. s w. Ein jambischer Trimeter umschließt demzufolge *sechs* Jamben, aber ein daktylischer Trimeter nur *drei* Daktylen.

§ 14. Wie ist man dazu gekommen, die daktylischen Verse allein monopodisch zu messen? Weil ihre Füße dreisilbig sind? Allein warum mißt man denn nicht auch die anapästischen Verse monopodisch, deren Füße gleichfalls drei Silben enthalten? Um uns dies zu erklären, müssen wir den verschiedenen Charakter der vier Hauptversfüße, der jambischen, trochäischen, anapästischen und daktylischen näher ins Auge fassen, was uns auch für andere Zwecke späterhin förderlich sein wird. Zunächst ist zu bemerken, daß *steigende* Versfüße einen lebhafteren Charakter, einen energischeren Gang, ein feurigeres Tempo, als *sinkende*, haben; und dies hat man bei der Wahl einer Versart für einen dichterischen Stoff gar sehr zu beachten. Am schärfsten spricht sich der gegensätzliche Charakter der steigenden und sinkenden Versfüße in den beiden einfachsten, dem Jambus und dem Trochäus aus. Der Jambus stellt das Streben der Seele

Digitized by Google

nach außen hin, der Trochäus die Rückkehr des Gemütes auf sich selbst dar; der Jambus die Richtung auf ein Objekt, der Trochäus die Richtung auf das Subjekt; der Jambus die Willensthätigkeit, der Trochäus die Reflexion; der Jambus die Richtung auf das Zukünftige, der Trochäus auf das Vergangene; der Jambus das sich Entfaltende, Entwickelnde, Werdende, der Trochäus das Gewordene, Fertige, Abgeschlossene; der Jambus das Weiterdringen, der Trochäus das Ausruhen oder eine Bewegung in festbegrenztem Kreise; der Jambus eine klare, freie Stimmung, der Trochäus eine in sich verschlossene, dumpfe; der Jambus das Heitere, Gefällige, Anmutige, der Trochäus das Ernste, Gemessene, Würdige; der Jambus die in Handlung ausbrechende Leidenschaft, der Trochäus die sich selbst verzehrende; der Jambus die suchende und forschende Geistesthätigkeit, der Trochäus die beruhigte, selbstgewisse; der Jambus ein Denken, das sich der Dinge bemächtigen will, der Trochäus ein Denken, das beschaulich um seinen Gegenstand kreist. Aus diesen allgemeinen Andeutungen ergibt sich vieles einzelne leicht, z. B. warum das an Streben, Handeln und Leidenschaft reiche Drama sich des Jambus, die moderne Elegie dagegen sich des Trochäus bedient, warum in der Lyrik überhaupt wehmütige Rückerinnerung, träumerische, stillschwärmende Empfindung, die nicht zur That belebt, warum das Gemüt, das über den Schatz seiner Gefühle brütet, der Geist, der über die Lebensrätsel grübelt, aber auch warum ruhige Kraft, Entschlossenheit, Festigkeit, Ernst sich gern in Trochäen aussprechen. In dem Einsetzen mit dem vollen, intensiven Klange drückt sich naturgemäß die Einigkeit mit sich selbst und das sichere Bewußtsein des innern Besitzes aus, mag dieser nur im Erkennen, oder im Fühlen, oder im Wollen beruhen. — Ein ähnlicher Gegensatz zeigt sich uns bei der Vergleichung der anapästischen Versart mit daktylischen. Die Anapästen sind potenzierte Jamben; der frische Wanderschritt der letztern wird bei jenen zum Sturmlauf. Anapästen sind da an ihrer Stelle, wo es gilt, den Entschluß oder die Aufforderung zu mutiger oder kühner That, siegreiches Vordringen mitten durch Hindernis und Gefahr, oder überhaupt

Digitized by Google

feurigen Aufschwung der Gefühle darzustellen, sei es Entzücken oder Pein, Jubel oder Jammer, Liebe oder Haß. Die Griechen wandten daher anapästische Dimetersysteme gern in feurigen Chorgesängen oder sonstigen leidenschaftlichen Stellen ihrer Tragödien an. So bewegt sich der Reigen der Erinnyen in Äschylus' Eumeniden (V. 300) in diesen Rhythmen, und Sophokles' Philoktet nimmt in solchen Abschied von Lemnos. Auch Aristophanes bedient sich ihrer, wo er mit den Tragikern im Schwung der Sprache wetteifert, z. B. in der Anrede des Wiedehopfs an die Nachtigall in den Vögeln (V. 218):

Auf, Gattin, verscheuch' von dem Auge den Schlaf,
Und ergeuß Melodien des geweihten Gesangs,
Der aus göttlichem Munde dir so schmelzend ertönt u. s. w.

Der Daktylus dagegen, als ein sinkender Versfuß, nähert sich in seinem Charakter dem Trochäus und hat auch nicht die heftige Bewegung des Anapästs, wenn er gleich eben so viele Kürzen zählt. Will der Leser den Gegensatz desselben gegen den Anapästen sich an einem Beispiel veranschaulichen, so möge er sich darauf Goethes reizendes Gedicht „Rastlose Liebe" ansehen. Im Eingange desselben herrscht, wie es der anfänglichen Stimmung des Dichters entspricht, ein steigender jambisch-anapästischer Rhythmus. Von einer neuen Liebe ergriffen, stürmt er „dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen, im Dampf der Klüfte, durch Nebeldüfte, immer zu, immer zu, ohne Rast, ohne Ruh!" Dann aber beginnt er im zweiten Abschnitt über seinen Gemütszustand zu reflektieren, und diesen Umschlag der Stimmung deutet der Eintritt des daktylischen Rhythmus an, der aber zugleich (im Unterschied gegen den gleichfalls sinkenden trochäischen) die Andauer seiner lebhaften Herzenserregung kundgibt:

Lieber durch Leiden möcht ich mich schlagen,
Als so viel Freuden des Lebens ertragen.
Alle das Neigen von Herzen zu Herzen,
Ach! wie so eigen schaffet das Schmerzen! u. s. w.

Aus dem Gesagten wird es begreiflich, warum die Alten den Anapäst, ungeachtet er dreisilbig wie der Daktylus ist, dennoch

Digitized by Google

dipodisch maßen. Er ist so stürmisch in seiner Bewegung, über seine Thesissilben eilt man so flüchtig hinweg, daß er im Zeitmaß dem Jambus nahezu gleichkommt.

§ 15. Nicht jeder Vers ist aus vollständigen Metren (Versfüßen oder Dipodien) zusammengesetzt; das Schlußmetrum ist manchmal um eine oder zwei, und in dipodisch gemessenen Versen sogar um drei Silben verkürzt. In solchen Fällen entstehen, wie in der Musik durch unausgefüllte Taktteile, *Pausen*, welche für den Vortrag eines Gedichtes oft sehr wirkungsvoll sind. Anderseits finden sich auch Verse mit einer *überzähligen* Silbe, jedoch nur mit einer kurzen oder schwachbetonten. Durch solche Silben entsteht im Gegensatz zur Wirkung der Pausen eine *Überfüllung* des Versmaßes, die gleichfalls zu gewissen Zwecken sehr erwünscht sein kann. Wir hätten demnach 1) Verse mit lauter vollen Takten oder Metren, 2) solche, deren letztes Metrum verkürzt ist, 3) Verse mit einer überzähligen Schlußsilbe zu unterscheiden. Die ersten heißen *vollständige* oder *akatalektische*, die zweiten *verkürzte* oder *katalektische*, die dritten *überzählige* oder *hyperkatalektische*. Die katalektischen zerfallen, je nachdem 1, 2, 3 Silben fehlen, in *einsilbig*, *zweisilbig*, *dreisilbig verkürzte* Verse. Zur Veranschaulichung des Gesagten lasse ich ein Dutzend verschiedenartig gebauter Verse und ihre Schemata nebst zugehörigen Benennungen folgen:

Neue Liebe neues Leben (– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ –), vollständiger trochäischer Dimeter.

Durch Feld und Wald zu schweifen (⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑), einsilbig verkürzter jambischer Dimeter.

Tanzen gehöret zum festlichen Tag (– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –), zweisilbig verkürzter daktylischer Tetrameter.

Ein Blumenglöckchen (⏑ – ⏑ – | ⏑), überzähliger jambischer Monometer.

Es begrüßt mich der Wald in dem Schmucke des Laubs (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –), vollständiger anapästischer Dimeter.

Digitized by Google

Das Gefilde, das blumenberaubte (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –), zweisilbig verkürzter anapästischer Dimeter.

Hört ihr's wimmern hoch vom Turm? (– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –), einsilbig verkürzter trochäischer Dimeter.

Das ist Sturm! (– ⏑ –), einsilbig verkürzter trochäischer Monometer.

Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen (⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ –), einsilbig verkürzter jambischer Trimeter.

Windet zum Kranze die goldenen Ähren (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | – –), einsilbig verkürzter daktylischer Tetrameter.

Flechtet Cyanen hinein (– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | –), zweisilbig verkürzter daktylischer Trimeter.

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchschreiten (– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –), vollständiger trochäischer Tetrameter.

§ 16. Jeder Vers hat eine gesetzlich geregelte Bewegung, aber innerhalb des Verses darf und soll die Rede in ihren Wort- und Satzgebilden mannigfaltig und wechselreich sein. Diese Vorschrift mag auffällig scheinen. Wie kann uns in demselben Verse einerseits die Gebundenheit des Rhythmus, anderseits die Freiheit in der Wort- und Satzbildung gefallen? Es ist aber in der That so; der Mensch liebt zugleich Einheit und Mannigfaltigkeit, und die Zaubermacht der Poesie überhaupt und der gesamten Kunst liegt zum großen Teil darin, daß, wie Schiller sich ausdrückt, „ein stilles Gesetz der Verwandlungen Spiel lenkt." Das innerste Wesen der ästhetischen Anschauung beruht auf einem ähnlichen Gegensatz. In der Kunst thut sich uns eine Welt von Idealen auf, an deren wirkliches Dasein wir nicht glauben, und dennoch machen diese typischen Gestalten, wenn sie echte Kunstwerke sind, den Eindruck der Wirklichkeit und Individualität. Aus jener Vorschrift folgt zunächst die Regel für den Dichter, daß er das Zusammenfallen der

Digitized by Google

Wort- und Versfüße im allgemeinen zu vermeiden habe. Dies ist nicht so zu verstehen, als sei es nicht statthaft, dieselben irgendwo koincidieren zu lassen; sondern die Bildung der Wortfüße soll nur nicht abhängig von der Form der Versfüße erscheinen, die Sprache soll auch in den Fesseln des Metrums den Schein einer freien Bewegung bewahren. Jambische Verse, in lauter jambischen Wortfüßen fortschreitend, wie der folgende:

Erschreckt entflieht der Feind zum Thal hinein . . .

oder trochäische Verse, in ausschließlich trochäischen Wortfüßen sich bewegend:

Holde Bilder meiner frühsten Tage
Schweben lieblich meinem Geiste vor . . .

würden auf die Dauer unerträglich eintönig und ermüdend werden. Ausnahmsweise kann, wie sich später wiederholt zeigen wird, das Zusammenfallen der Wort- und Versfüße sogar zur Schönheit eines Verses beitragen; allein es darf nie lange fortdauern, und solche Ausnahmsfälle heben die obige Regel nicht auf. Doch nicht bloß die Wortfüße, sondern auch ganze Sätze und Satzglieder sollen sich mit dem Schein der Freiheit in den Schranken des Metrums bewegen; ihre Grenzen sollen nicht durchweg auf die Versgrenzen, sondern zumal bei reimlosen Versen häufig in das Innere des Verses fallen. Geschieht letzteres, so entstehen die sogenannten Cäsuren oder Verseinschnitte, die Grenzen zweier Sätze oder Satzglieder innerhalb des Verses. Von diesen syntaktischen Einschnitten sind wohl zu unterscheiden die häufig mit ihnen zusammengeworfenen rhythmischen Einschnitte, die wir zum Unterschiede Versabschnitte oder Incisionen nennen wollen. Sie dienen dazu, gewisse umfangreichere Verse (Alexandriner, Nibelungenverse, trochäische Tetrameter u. a.) in kleinere rhythmische Partien, gewöhnlich in Hälften, zu zerlegen. Ihrer Natur gemäß sind sie konstant, d. h. sie fallen immer genau auf dieselbe Stelle des Verses, während die Cäsuren, wie aus ihrem Begriff und ihrer Bestimmung folgt, nicht an eine bestimmte Stelle gebunden sind. In dem trochäischen Tetrameter:

Um die Strömung abzuleiten, gruben sie ein frisches Bette . . .

Digitized by Google

steht die Incision (‖) der Regel gemäß in der Mitte. Dagegen wechselt die Cäsur (|) mannigfach ihre Stelle und teilt gewöhnlich *nicht* den Vers in zwei oder mehrere gleichgebaute und gleichwiegende rhythmische Partien. Das zeigt sich z. B. in folgendem jambischen Trimeter:

Mit düsterm Blick, | gesenkten Hauptes, | schritten sie . . .

Manchmal fallen mit den Incisionen *rhythmische* Pausen zusammen, die bei der Abschätzung der Verslänge mit angerechnet werden; dagegen kommen den Cäsuren nur *syntaktische* Pausen zu, die auf den Versumfang keinen Einfluß haben. Bei den Incisionen erscheint die syntaktische Gliederung in völliger Abhängigkeit von der Versgliederung; die Cäsuren dagegen gewähren den Schein eines freiern Spiels der syntaktischen Glieder, welches der Rhythmus an sehr losem Zügel lenkt.

§ 17. Wenn wir nun noch von der rhythmischen Rede eine gewisse *regellose Mannigfaltigkeit der Betonung* fordern und diese als eine schöne Eigenschaft bezeichnen, so kann das der Natur des Rhythmus zu widersprechen scheinen. In der rhythmischen Rede sollen Hebung und Senkung, betonte und unbetonte Silben nach einem festen Gesetz einander folgen; wie verträgt sich damit Mannigfaltigkeit und Abwechselung in der Verlegung des Accents? Die Antwort hierauf ergibt sich, wenn wir die drei verschiedenen Arten des Accents: *Versaccent*, *Wortaccent* und *Satzaccent* gehörig auseinanderhalten. In den Uhlandschen Versen:

Von Edenhall der junge Lord
Läßt schmettern Festtrompetenschall . . .

haben die dritte Silbe in „Edenhall (⏑ ⏑ –)" und die dritte und fünfte in „Festtrompetenschall (– ⏑ – ⏑ –)," obwohl tieftonig, dennoch als Arsissilben im Verse gleiche Geltung mit den hochtonigen ersten Silben beider Wörter; allein beim Vortrag der Verse macht sich der Überton der ersten Silben sehr bemerkbar. In Beziehung auf den Versaccent stimmen die beiden Zeilen in ihrem Bau überein, in Beziehung auf den Wortaccent sind sie verschieden gebaut. Eine solche Verschiedenheit der Be-

Digitized by Google

tonung ist nicht fehlerhaft, sondern in der Regel wünschenswert, aber nicht das einzige, was gewünscht wird. Liest man sich die Schillerschen Verse vor:

Lieben Freunde, es gab schönre Zeiten
Als die unsern, das ist nicht zu streiten,
Und ein edler Volk hat einst gelebt.
Könnte die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen u. s. w.

so hört man sogleich, daß die durch den Druck ausgezeichneten Wörter mit einem hervorstechenden Ton im Satz auftreten. Auch rücksichtlich dieses Satzaccents soll in den metrisch gleich gebauten Versen, wie das in dem angeführten Beispiel der Fall ist, Mannigfaltigkeit und Abwechselung herrschen. Demnach ist, wenn von einem wünschenswerten Accentwechsel gesprochen wird, Mannigfaltigkeit des Wort- und des Satzaccents bei durchgehender Einheit des Versaccents gemeint. Die Regel wird dadurch nicht aufgehoben, daß in gewissen Fällen gerade umgekehrt die Übereinstimmung der drei Accentarten zur Schönheit der Verse gereicht. Es ist mit dieser Regel, wie mit jener im vorigen Paragraph erwähnten vom Zusammenfallen der Wort- und Versfüße und vielen andern; die Abweichung von einer Regel kann durch eine besondere Wirkung, die man zu erzielen strebt, geradzu geboten sein. So ist es kein Fehler, sondern ein Vorzug von Versen, die kontrastierende oder parallele Erscheinungen, Handlungen, Gedanken und Gefühle darstellen, wenn sie in Beziehung auf jene verschiedenartigen Accente konform gebaut sind, wie z. B. die Uhlandschen:

Der König furchtbar prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.
Sie singen von allem Schönen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

§ 18. Es wurde schon oben*) in den allgemeinern ästhetischen Betrachtungen darauf hingewiesen, daß in der Kunst neben dem Schönen im engern Sinne das Charakteristische eine

*) Ist in Teil I. von dem Verf. nicht ausgeführt, da der Schluß desselben fehlt. Siehe die Vorrede des Herausgebers.

Digitized by Google

wichtige Rolle spielt und beide miteinander einträchtig zusammenwirken, aber auch in Kollision geraten können. Das zeigt sich nun auch beim Rhythmus, speciell bei der sogenannten *rhythmischen Malerei*, worunter man die *nachahmende* Darstellung des Gegenstandes mittelst der rhythmischen Bewegung versteht. Schließt sich diese Bewegung ohne irgend eine Verletzung der aus der Natur des Rhythmus fließenden Gesetze dem Stoffe harmonisch an, so wirken Schönes und Charakteristisches einhellig und steigern sich wechselseits in ihrer Wirkung. Nicht selten aber läßt sich eine charakteristische oder malende metrische Bewegung nur mit Aufopferung eines Teils der Schönheit derselben erzielen. Wie weit in diesem Falle das Opfer gehen darf, hängt von mancherlei Umständen ab, die sich nicht unter *eine* bestimmte Regel zusammenfassen lassen. Das Nächste, worauf der Dichter in dieser Hinsicht zu achten hat, ist, daß er unter Festhaltung der in der Charakteristik der Hauptversarten (§ 14) angedeuteten Gesichtspunkte die seinem vorliegenden Stoff am meisten zusagende Versart, entweder eine steigende oder sinkende, und von diesen wieder entweder die jambische oder die anapästische, die trochäische oder die daktylische, oder endlich eine gemischte, die jambisch-anapästische oder die trochäisch-daktylische, wähle. Hat er sich in dieser Wahl vergriffen, so haftet seiner ganzen Produktion etwas Disharmonisches an, das sich durch alle im einzelnen aufgebotene Kunst nicht vollkommen ausgleichen läßt. Ist die Wahl eine glückliche, so findet er sich dadurch bei der Darstellung des einzelnen ungemein begünstigt und gefördert. Man kann beispielsweise die metrische Form in Schillers Nadoweſſischer Totenklage als eine sehr glücklich gewählte bezeichnen:

Seht, da sitzt er auf der Matte!
Aufrecht sitzt er da,
Mit dem Anstand, den er hatte,
Als er's Licht noch sah.

Die kräftig einsetzenden kurzen trochäischen Verse entsprechen vollkommen der männlich derben Sinnesart, die sich in diesem Trauerbilde ausspricht. Eben so angemessen dem Inhalt ist

Digitized by Google

das Metrum im „Ritter Toggenburg", im „Tanz" von Schiller, überhaupt in seinen meisten Gedichten, wie denn der wahre Dichter durchgehends in der Wahl des Metrums seinen genialen Takt bewähren wird. Leichter muß ihm diese Wahl werden, wenn der darzustellende Gegenstand in allen Teilen denselben Charakter hat; schwieriger, wenn einzelne Teile im Charakter verschieden sind, wie z. B. oft bei Erzählungsstoffen. In diesem Falle muß die *vorherrschende* Grundstimmung, die in dem Gedichte waltet, die metrische Form bestimmen. Ein gewandter Dichter wird dann die Partien von abweichender Stimmung dem ihnen widerstrebenden Metrum durch geschickte Behandlung anzupassen verstehen, wobei sie sogar einen eigentümlichen Reiz gewinnen können. Weiß doch auch der Tonkünstler, wenn etwa in ein Lied von heiterm Grundton sich einzelne melancholische Anklänge verweben sollen, durch kleine Modifikationen der Melodie und etwa durch Anwendung der Molltonart diesen Anklängen ihr Recht angedeihen zu lassen, ohne den Grundtypus der Melodie aufzugeben. Als Beispiel kann das Metrum in Schillers Taucher dienen, das vortrefflich zu dem darzustellenden Gegenstande, besonders zu den beschreibenden Strophen, minder jedoch zu den Strophen 9 und 10 und zur elegischen Schlußstrophe paßt, in diesen dreien aber durch meisterhafte Behandlung dem Inhalte accommodiert ist.

§ 19. Mit der regelrechten allgemeinen Durchführung eines glücklich gewählten Metrums ist noch bei weitem nicht den Forderungen der rhythmischen Malerei genügt; vielmehr hat diese ihre Hauptaufgabe durch innige Anschmiegung der rhythmischen Bewegung an das mannigfach wechselnde *Einzelne* zu lösen. Wie einfach und gleichartig auch der Stoff eines Gedichtes sein mag, der Strom seiner Worte wird doch immer Träger sehr mannigfaltiger Vorstellungen, Gedanken, Bilder und Gefühle sein. Rhythmische Malerei schreibt man nun besonders den Stellen zu, wo das Metrum sich den Einzelgedanken, den Einzelvorstellungen nachahmend anpaßt, also mit ihrem Wechsel sich gegenseitig modifiziert. Wie ist es aber möglich, daß eine regelmäßige Folge von Hebungen und Sen-

Digitized by Google

kungen, eine gesetzlich geordnete Bewegung, zumal die im Vergleich mit der Polymetrie griechischer Verse so einfache und bescheidene Bewegung deutscher Rhythmen sich dem Wechsel des einzelnen fügt? Auf diese Frage antworte ich vorläufig mit der Angabe einiger Hülfsmittel der rhythmischen Malerei. Es gehören dahin stellvertretende Versfüße, wechselnde Versgliederung durch mannigfaltige Wortfüße, Wechsel der Cäsuren. Was zunächst die stellvertretenden Versfüße betrifft, so lassen sämtliche Versmaße, die steigenden wie die sinkenden, an gewissen Stellen statt der ihnen nach dem Grundschema zukommenden Versfüße Spondeen zu. Der Hexameter z. B. (genauer bezeichnet: der einsilbig verkürzte daktylische Hexameter), dessen Grundschema ist:

– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

gestattet in allen Füßen mit Ausnahme des fünften eine lange Silbe als Vertreterin der Thesiskürzen, und in seltenen Fällen auch im fünften einen Spondeus; nur muß dann der vierte Fuß aus einem Daktylus bestehen. Darin liegt nun schon ein kräftiges Mittel rhythmischer Malerei, wie Schlegels bekannte Verse zeigen:

Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Hier fühlt man sogleich, wie die gehäuften Spondeen in den ersten Zeilen die Langsamkeit der Bewegung und die Kraftanstrengung, in der ersten Hälfte der vierten die ernste Ruhe, in der vorletzten die gewichtigen Weisheitslehren, die Daktylen dagegen bald die lebendige, rasche Bewegung, bald das Anmutige, Liebliche, Heitere, die anapästischen Wortfüße im fünften Verse („o wie kühn in dem Schwung!") das mutige, siegreiche Aufstreben malen. Dringt man tiefer ein, so zeigt sich, daß ein bedeutender Teil der malerischen Wirkung in der Versgliederung durch die Cäsur beruht. Die Cäsur wirkt sehr ver-

Digitized by Google

schieden, je nachdem sie männlich oder weiblich ist, d. h. je nachdem sie ihren Platz hinter einer Arsislänge oder einer Thesiskürze hat. Der fünfte und sechste Vers würden bedeutend an Schwung und Kraft verlieren, wenn man die männlichen mit weiblichen vertauschte, der letzte würde durch Einführung einer männlichen Cäsur einen Teil seiner Anmut und Milde einbüßen. Mit der Cäsur steht aber wieder die Mannigfaltigkeit der Versgliederung durch verschiedenartige Wortfüße in engster Verbindung. Wie charakteristisch sind die obigen Verse, obwohl sie ihrer metrischen Grundanlagen nach als Hexameter „immer sich selbst gleich" bleiben, in ihrer Zusammensetzung durch die wechselnden Wortfüße, und wie viel tragen diese zur Veranschaulichung der wechselnden Vorstellungen und Bilder bei! Eben so ausdrucksvoll ist gleich in den beiden ersten Versen das Hinübergreifen des Satzes „mühvolleres Rudern" in den folgenden Vers. Wir sehen also hier eine Reihe von Mitteln rhythmischer Malerei sich miteinander vereinigen und gegenseitig unterstützen.

§ 20. Die Schlegelschen Verse veranschaulichen allerdings die malerische Wirksamkeit des Rhythmus, machen aber keinen recht wohlthuenden Eindruck, weil das Charakterische darin zu sehr auf Kosten des Schönen gesteigert ist. Dies gibt uns Anlaß, vor dem Gesuchten und Übertriebenen in der rhythmischen Malerei zu warnen. Schlegel kam hier zur Übertreibung, weil er mit bewußter Absicht aus der Theorie heraus dichtete. Um unverfänglichere Beispiele zu gewinnen, muß man sich an ein mehr instinktiv, und daher maß- und taktvoller schaffendes Dichtergenie, wie Schiller, wenden. Eines seiner frühesten Gedichte im elegischen Versmaß ist „Der Tanz":

Siehe, wie schwebenden Schritts sich im Wellenschwung die Paare
Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß u. s. w.

Die Verse 9 bis 16 lauten:

Jetzt, als wollt' es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
Schwingt sich ein mutiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet;
Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.

Digitized by Google

Sieh, jetzt schwand es dem Blick; in wildem Gewirr durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
Nein, dort schwebt's frohlockend herauf, es entwirrt sich der Knoten,
Nur mit verändertem Reiz stellet die Regel sich her.

Nicht minder schön ist die rhythmische Malerei in vielen strophischen Reimgedichten Schillers, z. B. in der Ballade „Der Taucher“:

Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß
Da hebt sich's schwanenweiß,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,
Und er ist's! und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.
Und atmete lang, und atmete tief,
Und begrüßte das himmlische Licht u. s. w.

§ 21. Es wird dem Leser bei der Betrachtung der angeführten Beispiele nicht entgangen sein, wie die rhythmische Malerei meist dadurch erreicht wird, daß der Dichter den allgemeinern Gesetzen, die für die rhythmische Rede gelten, zuwider handelt. So gehört z. B. zur Schönheit des Hexameters im allgemeinen, daß in den vier ersten Versfüßen Daktylen und Spondeen mannigfach miteinander wechseln; behufs der rhythmischen Malerei erlaubt sich aber der Dichter, darin bald die Spondeen, bald die Daktylen zu häufen und bisweilen ausschließlich anzuwenden. Es wurde ferner in frühern Paragraphen das Zusammenfallen von Wort- und Versfüßen und überhaupt das Coincidieren der syntaktischen und rhythmischen Versglieder als fehlerhaft bezeichnet; wo es aber rhythmische Malerei gilt, ist beides oft sehr wirksam. Das zeigt sich schon im vorletzten der angeführten Verse „Und atmete lang, und atmete tief“, wo es die periodische Wiederholung des Atmens malt, ähnlich wie im vorletzten Verse des Tauchers „Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder“, welcher das periodisch wiederkehrende Ausspeien und Verschlingen der Gewässer andeutet, oder wie in Goethes Gedicht „der Fischer“ in den Versen „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“, „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“. Es wurde schon bemerkt, daß dieses besonders in Versen

Digitized by Google

mit konstanter vershalbierender Incision der Fall ist, wenn ein Parallelismus oder ein Kontrast des Gedankeninhalts dargestellt werden soll. Der Dichter verteilt diesen dann symmetrisch in die beiden Vershälften:

Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab.
(Schiller.)

Tout ce qu'on boit est bon, tout ce qu'on mange est sain;
La maison le fournit, la fermière l'ordonne,
Et mieux que Bergérat l'appétit l'assaisonne.
(Boileau.)

Denn was er sinnt, ist Schrecken, was er blickt, ist Wut
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.
(Uhland.)

§ 22. Legt man einem Gedicht keinen konstanten Rhythmus, keine bestimmte Verslänge, keine regelmäßige strophische Einteilung zugrunde, so ist der rhythmischen Malerei ein freieres Feld geöffnet; dem Dichter erwächst dann aber auch die Pflicht, von solcher Freiheit Nutzen zu ziehen. Schiller hat dies in manchen Partien seines Glockenliedes, sowie in seiner Ballade „Der Handschuh", von welcher einige Zeilen folgen mögen, in reichstem Maße gethan:

Und wie er winkt mit dem Finger,
Aufthut sich der weite Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt,
Und sieht sich stumm
Rings um
Mit langem Gähnen,
Und schüttelt die Mähnen,
Und streckt die Glieder,
Und legt sich nieder.
Und der König winkt wieder;
Da öffnet sich behend
Ein zweites Thor.
Daraus rennt
Mit wildem Sprunge
Ein Tiger hervor.
Wie der den Löwen erschaut,
Brüllt er laut,
Schlägt mit dem Schweif
Einen furchtbaren Reif
Und recket die Zunge,
Und im Kreise, scheu,
Umgeht er den Leu,
Grimmig schnurrend;
Drauf streckt er sich murrend
Zur Seite nieder.

Es dürften wohl wenige Gedichte in allen Litteraturen aufzuweisen sein, worin sich auf gleichem Raume so viel Malerei nicht etwa bloß in den Lauten (wovon weiterhin die Rede sein wird), sondern auch im Metrum, besonders im Wechsel des

Digitized by Google

Rhythmus und der Verslänge, im Verhältnis der Satz- und Versformen u. s. w. beisammen fände, als in Schillers Handschuh.

§ 23. Wie die Poetik an ein Gedicht die Forderungen eines schönen Accentwechsels und ausdrucksvoller rhythmischer Malerei stellt, so verlangt sie auch von ihm schönen Lautwechsel und Lautmalerei. Wir betrachten zunächst den schönen Wechsel der Sprachlaute. Für diesen kommt dem Dichter die eine Sprache mehr als die andere zu Hülfe. Die unsrige ist ihm nicht besonders günstig, wenn sie gleich nicht den herben Tadel verdient, den Goethe in den Venetianischen Epigrammen gegen sie ausspricht:

Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben; und so verderb' ich unglücklicher Dichter
An dem schlechtesten Stoff leider! nun Leben und Kunst.

In unserer Sprache haben die Konsonanten ein dem Wohlklange nicht zusagendes Übergewicht über die Vokale und häufen sich in manchen Wörtern gar zu sehr, und zwar oft solche, die äußerst schwer miteinander verschmelzen, z. B. in Arzt, seufzt, hältst u. dgl. Wir müssen nun freilich die Sprache nehmen, wie sie einmal ist, und sind nicht immer Herren des Wohlklangs; aber es läßt sich dafür mehr thun, als viele unserer Dichter gethan haben. Um das hier in Betracht Kommende leichter zu überblicken, fassen wir die Vokale getrennt von den Konsonanten, und die Vokale der Arsis wieder getrennt von denen der Thesis ins Auge. In deutschen Versen tritt das Übergewicht der Hebung über die Senkung viel stärker als in den Versen anderer Sprachen hervor, weil in unsern Versen die logisch bedeutsamsten Teile der Wörter, die Stammsilben den Hebungen zufallen. Daher hat auch der schöne Wechsel der Selbstlauter, die Musik der Vokale, in deutschen Versen ihren Hauptsitz in den Arsissilben. Die außerordentliche Wirkung, die sich durch diese Sprachmusik, auch ohne Anwendung des Reims erreichen läßt, wird von unsern Dichtern nicht immer gebührend angeschlagen und angestrebt. Man braucht, um ihrer Macht inne zu werden, nur eine Partie aus Schillers oder Uhlands Dramen mit besonderer Aufmerksamkeit auf diesen

Digitized by Google

Punkt zu lesen, z. B. aus des letztern „Herzog Ernst von Schwaben“ die Stelle:

Da standen nun auf eines Hügels Saum
Im Kreis der Fürsten, sichtbar allem Volk,
Die beiden Männer, die aus freier Wahl
Das deutsche Volk des Thrones wert erkannt
Vor allen, die der deutsche Boden nährt u. s. w.

oder aus Schillers Jungfrau von Orleans:

Wir hatten sechszehn Fähnlein aufgebracht,
Lothringisch Volk, zu deinem Heer zu stoßen,
Und Ritter Vaudricour aus Vaucouleurs
War unser Führer. Als wir nun die Höhn
Bei Vermanton erreicht und in das Thal,
Das die Yonne durchströmt, herunterstiegen,
Da stand in weiter Ebne vor uns da der Feind,
Und Waffen blitzten, als wir rückwärts sahn . . .
Als nun die Führer miteinander noch
Rat suchten und nicht fanden, — sieh! da stellte sich
Ein seltsam Wunder unsern Blicken dar!
Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau mit behelmten Haupt,
Wie eine Kriegsgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzuschaun. Um ihren Nacken
In dunkeln Ringeln fiel das Haar, ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten,
Als sie die Stimm' erhub und also sprach u. s. w.

Fragt man, ob und welche Regeln es für die Hervorbringung dieser Musik der Arsisvokale gebe, so lassen sich folgende drei aufstellen: Erstens hat man auf möglichste *Mannigfaltigkeit* der Arsisvokale Bedacht zu nehmen; zweitens ist es wünschenswert, daß die *vollern und kräftigern Selbstlauter* der Zahl nach prävalieren; drittens befördert das Vorwalten der *gedehnten* Vokale gleichfalls den Wohlklang. Für die Erfüllung der ersten Regel kommt dem Dichter die deutsche Sprache begünstigend entgegen, da in ihren hochbetonten Silben nicht nur die reinen und die getrübten Selbstlauter, sondern auch eine Reihe von Diphtongen mannigfach miteinander wechseln. Mit unsern Diphtongen sind wir beispielsweise gegen die Franzosen im Vorteil, deren au, eau, ai, ou, eu nur der Schrift

Digitized by Google

nach Doppellaute, ausgesprochen aber reine oder trübe Vokale sind, und die wir um ihren Froschlaut oi (oa) nicht zu beneiden brauchen. Was die zweite Regel betrifft, so gehören zu den vollern Selbstlautern, deren Vorherrschaft zu wünschen ist, die Vokale **a**, **o** und **u** nebst den Diphthongen. Eben weil bei ihrer Aussprache die Stimme am vollsten ausströmt, eignen sie sich besonders, jene Musik der Sprachlaute zu fördern. Warum gedehnte Vokale, wie die dritte Regel andeutet, gleichfalls diesem Zwecke mehr als geschärfte entsprechen, begreift man sogleich, wenn man Wörter wie „Saal, Hohn, Meer“ mit solchen wie „Satz, Kopf, Brett“ in ihrer Aussprache vergleicht; man hört dann sofort, daß jene freier sich entfaltenden Vokale ihre besondere Klangfarbe bestimmter hervortreten lassen und daher wirksamere Elemente für die sprachlichen Klangfiguren abgeben müssen. Die erste der drei obigen Regeln wird, wie man leicht einsieht, durch die beiden andern beschränkt; der Abwechselung der Arsisvokale wäre ein freieres Feld geöffnet, wenn man nicht zugleich auf das Vorwalten voller und gedehnter Laute zu achten hätte. Überdies unterliegen alle drei Regeln noch gewissen Beschränkungen, die weiter unten bei der Betrachtung der Lautmalerei zur Sprache kommen.

§ 24. Inbetreff der Thesissilben befindet sich der deutsche Dichter in einer mißlichen Lage. Die meisten Endungssilben deutscher Wörter, welche dem Grundgesetz unsers Versbaus gemäß der Senkung zufallen, haben ein dumpfes, klangloses **e** (e, en, er, em, el, es, eln, ern, end u. s. w.). Achtet der Dichter nicht besonders auf diesen Punkt, so drängen sich leicht solcher Silben so viele in die Thesisstellen, daß darunter der Wohlklang leidet. Ist man aber aufmerksam, so findet man in unserer Sprache immer noch Mittel genug gegen die Eintönigkeit der Thesissilben. Man kann jene Endungen nicht bloß mit solchen, die einen andern Vokal enthalten (ig, lich, miß, ling, sam, bar, heit, keit, lein u. s. w.), sondern auch mit mitteltonigen Formwörtern, worin sich ein vollerer Vokal findet (das, ein, vor, auf, zu, durch u. s. w.), oder mit tieftonigen Stammsilben wechseln lassen. Kann man in einem Verse das Zusammentreffen mehrerer

Digitized by Google

Endungen mit tonlosen **e** nicht vermeiden, so sorge man wenigstens, daß sie konsonantisch verschieden auslauten, wie z. B. oben in dem Uhlandschen Verse: „Da standen nun auf eines Hügels Saum." Je mehr Abwechselung des Klanges man aber, unbeschadet der Natürlichkeit und sonstiger Tugenden der Rede, in die Thesisssilben bringen kann, desto besser. In dem Streben hiernach lassen sich die Dichter bisweilen zu übermäßigem Gebrauche von Fremdwörtern verleiten, die häufig auch für die Thesisstellen klangvolle Vokale bieten. Es ist natürlich gegen solche Fremdwörter, wo sie inhaltentsprechend sind, nichts einzuwenden, und es wäre thöricht von Schiller gewesen, wenn er den Vorteil, den sie bieten, nicht in dem oben angeführten Verse benutzt hätte:

Und Ritter Vaudricour aus Vaucouleurs . . .

allein dem Wohlklange zulieb darf man nicht durch den Gebrauch von Fremdwörtern gegen anderweitige höhere Gesetze verstoßen, wie dies z. B. Freiligrath bisweilen gethan.

§ 25. Was die Konsonanten betrifft, so gelten für sie die beiden Regeln, daß, wo nicht besondere Zwecke das Entgegengesetzte fordern, auch bei ihnen (wie bei den Vokalen) auf *Abwechselung* zu halten ist; und 2) daß *harte Konsonantenverbindungen möglichst zu vermeiden*, wenigstens nicht zu häufen sind. Die Begründung beider Regeln ist nicht schwer zu finden. Man kann im allgemeinen den Satz aufstellen: Laute, deren Bildung den Sprachorganen schwer wird, sind dem Ohr unangenehm. Nun ist es aber dem Sprechenden unbequem, wenn vorherrschend *eines* der Sprachwerkzeuge (Lippen, Zähne, Vorderzunge, Hinterzunge, Gaumen) in Anspruch genommen wird; am willkommensten ist ihm eine *abwechselnde* Thätigkeit derselben, und so auch dem Ohr der *Wechsel* der Konsonanten am angenehmsten. Daß von den mancherlei Verbindungen, welche die Konsonanten untereinander eingehen, die einen leichter auszusprechen sind als die andern, hat seinen Grund in der verschiedenen Stellung der die Konsonanten bildenden Sprachwerkzeuge zu einander. Besonders leicht verbinden sich die Schmelzlaute (l, m, n, r) mit andern. Das Ohr liebt

Digitized by Google

nun auch gerade die Zusammensetzungen derjenigen Konsonanten, die beim Aussprechen leicht ineinander schmelzen. Die beiden gegebenen Regeln bedingen und beschränken einander eben so, wie die oben für die Vokale aufgestellten. Strebte man überall nach den wohllautendsten Konsonantenkomplexen, so würde dadurch dem wünschenswerten Wechsel Abbruch geschehen, und umgekehrt würde ein ausschließliches Streben nach Abwechselung die mißfälligen Konsonantverbindungen massenweise eindringen lassen. Daß die letztern bisweilen im Interesse einer charakteristischen Darstellung zulässig sind, wird sich uns in den nächstfolgenden Paragraphen, die über Lautmalerei handeln, näher zeigen.

§ 26. Lautmalerei oder Onomatopoesie nennen wir die nachahmende Darstellung eines Gegenstandes mittelst der sprachlichen Laute. Ursprünglich hatten die Sprachen ohne Zweifel ein stärkeres onomatopoetisches Gepräge, als sie jetzt zeigen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die ersten Menschen, um einen Gegenstand zu bezeichnen, Laute zu bilden versuchten, die einen ähnlichen Eindruck, wie der Gegenstand selbst, machen. Am nächsten lag ihnen dies begreiflicherweise bei Schalleindrücken, und in der Bezeichnung der verschiedenen Arten von Schall und Geräusch tritt noch jetzt die onomatopoetische Natur der Sprache deutlich hervor: Donner, Geprassel, Gepolter, Schmettern, Brausen, Sausen, Geheul, Blitz, klingen, rieseln, säuseln, murmeln u. s. w. Aber auch bei Eindrücken, die andern Sinnesgebieten, und bei solchen, die der innern, geistigen Welt angehören, verfuhr die Sprache höchst wahrscheinlich von vornherein onomatopoetisch, indem sie zur Bezeichnung derselben Laute wählte, deren Eindrücke mit jenem eine gewisse Verwandtschaft hatte. So bedienten sie sich zur Bezeichnung des Trauer, Schmerz, Grauen Erregenden der tiefen und dumpfen Vokale, zur Bezeichnung des Freudigen der hellen und hohen. Das Liebliche, Linde, Milde, Schmeichelnde wurde durch sanfte Konsonanten und Konsonantenverbindungen, das Heftige, Rauhe, Harte, Scharfe durch entsprechende Konsonanten, wie t, p, z bezeichnet. In dem langen

Digitized by Google

Lauf ihrer Entwickelung büßten die Sprachen einen großen Teil jenes onomatopoetischen Gepräges ein; der an der Sprachbildung sich immer stärker beteiligende Verstand verwischte in vielen Wörtern die letzte Spur des Stempels der Sinnlichkeit und Einbildungskraft. Die unsrige hat dennoch einen ansehnlichen Teil ihrer alten malerischen Kraft bewahrt, mehr in den festen Konsonanten, als in den wandelbaren, flüssigen Vokalen. Wer fühlt nicht z. B. in folgenden Wörtern die Wirkung des **st**, das im Anlaut zur Bezeichnung des Festen, Starren, Widerstrebenden dient: stehen, Stand, stellen, Stock, Stab, Stütze, Stempel, stampfen, stemmen, Stamm, stocken, stier, starr, störrisch, stumm, stumpf, stet, steif, stolz, stechen, stecken, Stift, stopfen, Stöpsel, Stahl, staunen, Stein u. s. w.? Oder wer empfindet nicht, daß der Konsonantenkomplex **schl** das Entgegengesetzte ausdrückt in: schlingen, Schlinge, Schlange, Schleife, schlaff, schlenkern, schlendern, schlottern, schlüpfen, schlüpferig, Schlamm u. s. w.? Nicht minder deutlich spricht sich eine auseinanderfahrende Bewegung aus in: sprühen, spritzen, springen, sprengen, spreizen, sprießen, sprenkeln, Spreu u. s. w., dagegen ein Ineinanderfahren, ein Krümmen, ein Ineinanderverschlingen in manchen mit **kr** anlauten Wörtern, wie: Kranz, Kreis, Kringel, Krolle (Locke), Kralle, kraus, Krause, krumm, krämpen, krimpen, Krüppel, Krücke (ursprüngl. einen oben gekrümmten Stab, Krummstab bezeichnend), Krapfen (althochdeutsch chrapfo, Haken; Brunnenkrapfen oberdeutsch für Ziehhaken am Brunnen), Kräuel (althochd. chrouwil, Hakengabel) u. s. w. Doch ist auch in den Vokalen unserer Sprache, wie sich weiterhin zeigen wird, noch ein schätzenswerter Rest malerischer Kraft erhalten.

§ 27. Indem der Dichter die Mittel der Lautmalerei, welche die Sprache ihm noch bietet, für seine Zwecke zu benutzen sucht, findet er sich dabei manchmal in der Befolgung der oben über den schönen Lautwechsel aufgestellten Regeln behindert und beschränkt, und es gilt, wie so oft in seiner Kunst, den Streit zwischen Schönem und Charakteristischem geschmackvoll auszu-

Digitized by Google

gleichen. Zwei Abwege besonders sind bei der Lautmalerei zu vermeiden: 1) darf sie nicht durch allzuharte das Ohr verletzende Laute erkauft werden, 2) darf sie nicht, auch wenn sie sich dem Ohr wohlthuender Laute bedient, den Eindruck des Gesuchten, Gekünstelten und Übertriebenen machen. Von der Aufstellung specieller Regeln über die zur nachahmenden Darstellung der Gegenstände zu gebrauchenden einzelnen Laute und Lautverbindungen müssen wir abstehen, weil es noch an gründlichen Untersuchungen über die den Vokalen und Konsonanten inwohnende natürliche Bezeichnungskraft mangelt. Es wird aber zur Verdeutlichung dessen, worauf es hier ankommt, gereichen, wenn wir eine Reihe durch onomatopoetische Kraft ausgezeichneter Stellen eines Dichters, etwa Schillers, näher betrachten. Auch die Sprachforscher, welche sich die Aufspürung der ursprünglichem Bezeichnungskraft der einzelnen Laute sich zur Aufgabe machen, thäten wohl, sich besonders an malerisch darstellende Dichter zu wenden, weil vor allem in der Sprache der Poesie jene Bezeichnungskraft sich geltend macht.

§ 28. In Schillers Alpenjäger fühlt man sich gleich in den beiden ersten Strophen durch Lautmalerei lebhaft angesprochen:

Willst du nicht das Lämmlein hüten? Willst du nicht die Herde locken
Lämmlein ist so fromm und sanft, Mit des Hornes munterm Klang?
Nährt sich von des Grases Blüten, Lieblich tönt der Schall der Glocken
Spielend an des Baches Rand ... In des Waldes Lustgesang.

Dem Inhalt angemessen finden sich hier viele weichlautende Elemente in den Wörtern, wohin besonders die häufigen **l** zu rechnen sind (willst, Lämmlein, Blüten, spielen, locken, Klang, lieblich, Schall, Glocken, Waldes, Lustgesang). Eben so malerisch wirken die I- und E-Laute, die das Fliehende, Verschwindende, Schnelle versinnlichen in den Versen:

Vor sich her mit Windesschnelle
Flieht die zitternde Gazelle ...

worauf dann sogleich im folgenden mit der milden Gebirgsscene, den schroffen Felsen die harten Laute harmonieren:

Auf der Felsen nackte Rippen Durch den Riß geborstner Klippen
Klettert sie mit leichtem Schwung; Trägt sie der gewagte Sprung.

Digitized by Google

Weiterhin malt die Häufung des o das drohende Nachsetzen des Jägers:

Aber hinter ihr verwogen
Folgt er mit dem Todesbogen...

während der von allen am freiesten und kräftigsten ausströmende Vokal a das Starke, Mächtige, Erhabene ausdrückt in den Versen:

Plötzlich aus der Felsenspalte
Tritt der Geist, der Berges alte.

§ 29. Was die hier berührte Klangverschiedenheit und die damit zusammenhängende Charakterverschiedenheit der Vokale betrifft, so ließen sie sich vielleicht (von den Diphtongen abgesehen) zur Veranschaulichung ihrer größern oder geringern Verwandtschaft so ordnen:

a
e ö o
e ö o
i ü u

Vom Vokal a, der bei der freiesten Öffnung des Mundes entsteht und daher den Charakter des Klaren, sich Ausbreitenden am ausgeprägtesten trägt, entfernt sich einerseits u als der dumpfste, anderseits i als der dünnste, zugespitzteste am weitesten. Zwischen a und u liegen zwei o. Das eine, hier durch o bezeichnet, nähert sich dem Klange des a und kommt im Deutschen nur als kurzer, geschärfter Laut, z. B. Rotte, Rolle, oft (im Skandinavischen und Englischen auch als langer Vokal) vor. Das andere o, näher bei u liegend, erklingt beispielsweise in froh, Rom. Eben so liegen zwischen a und i zwei e; das eine, durch e bezeichnete klingt wie ä, der Umlaut von a, man hört es z. B. in den Wörtern Speer, Meer, hehr; das andere, näher bei i liegend, tönt z. B. in See, Schnee, Reh, Weh. Von den senkrecht unter a stehenden Umlauten verhält sich ö zu o, wie ö zu o, oder auch ö : ö = o : o; ö klingt in Spötter, ö in schön. Anderes ergibt sich von selbst. In dem obigen Schema tritt uns einerseits ein Gegensatz zwischen a und u, anderseits zwischen a und i entgegen. Während a als der offenste Vokal betrachtet werden kann, macht

Digitized by Google

u den Eindruck des verschlossensten und dumpfesten. Es ist begreiflich, daß u demzufolge zur Bezeichnung von Dumpfklingendem verwandt wurde, wie in Murren, Murmeln, Brummen, Summen u. s. w.; dann aber auch zur Bezeichnung von Gegenständen, die ein tiefdunkeles Aussehen haben wie Blut, Glut, Purpur, Nachtdunkel; und weil dergleichen Gegenstände auch auf das Gemüt einen düstern Eindruck machen, auch zur Bezeichnung des Schauerlichen, Furcht und Grauen Erregenden. Hieraus erklärt sich, warum Schiller in seinem Lied von der Glocke den Vokal u vorwalten ließ im Gleichklange der Verse:

Hört ihr's wimmern hoch vom Turm?
Das ist Sturm!
Rot wie Blut
Ist der Himmel;
Das ist nicht des Tages Glut ...

desgleichen in der Kindesmörderin:

Und des Glockenturmes dumpfes Heulen
Schlage mahnend an dein Ohr!

Da ferner der Vokal o, wie das obige Schema zeigt, sich dem u am meisten nähert, wird es uns nicht befremden, wenn er, wie schon angedeutet, zur malerischen Darstellung des Drohenden dient. Ich konstatiere dies noch durch einige Verse von Schiller:

Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzt es brüllend dem finstern Schoße ...
(Der Taucher.)

Und donnernd sprengen die Wogen
Des Gewölbes krachenden Bogen ...
(Die Bürgschaft.)

Und des Donners Wolken hangen
Schwer herab auf Ilion. (Kassandra).

Eine ähnliche Betrachtung ließe sich, wenn dies hier nicht zu weit führte, über das Gegensätzliche in a und i, sowie über den Charakter des zwischen beiden liegenden e anstellen. Nur das sei noch bemerkt, daß i nicht bloß, wie oben angedeutet wurde, das Rasche, Fliehende malt, sondern auch das intensiv

Digitized by Google

Tönende und Schimmernde, desgleichen das Liebliche und Schmeichelnde, z. B. bei Schiller:

Lieblich itzt, wie über bunten Kieseln
Silberhelle Fluten rieseln . . .
(Laura am Klavier.)

Schläft hier linde bei des Baches Rieseln,
Der wie Silber spielet über Kieseln . . .
(Elysium.)

Wie silberfarb flittern
Die Wiesen, wie zittern
Tausend Sonnen im Tau! (Der Flüchtling.)

auch das geistig Pikante, Witzige u. dgl.

§ 30. Ein paar Bemerkungen noch gebühren den Umlauten und Doppellauten. In betreff der Umlaute **ä, ö, ü** bemerkt Poggel in seinem trefflichen Büchlein über den Reim: „Jeder Buchstabe, vorzüglich der Vokal, hat seinen eigentümlichen sinnlichen Charakter. Sowie nach Grimm in den Interjektionen der Freude die hellen Vokale, in denen des Schmerzes die dunkeln herrschen; und so wie Mundarten ernster, tief fühlender Völker das **a, o** und **u** lieben, während heitere und leicht gesinnte Nationen das **e** und **i** in ihren Wörtern pflegen; so spricht auch im Reime der helle Vokal mehr unsere Heiterkeit und fröhliche Oberfläche aus, während der dunkle dem Trübsinn, der Trauer und dem Schmerz zusagt. Es folgt hieraus für die umlautenden Vokale **ü, ö, ä** eine merkwürdige Wahrheit. Da sie aus der Verschmelzung von hellen und dunkeln Vokalen entstehen, so müssen sie solchen Gefühlen entsprechen, welche als Verschmelzung von Freude und Schmerz empfunden werden, wie Sehnsucht, Hoffnung." Das scheint sich in Beziehung auf den Umlaut **ü** in folgender Stelle von Schillers Erwartung zu bestätigen:

O sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit *süßen* Bildern wesenlos zu spielen!
Der Arm, der sie umfassen will, ist leer;
Kein Schattenglück kann diesen Busen *kühlen*,
O *führe* mir die Lebende daher,
Laß ihre Hand, die zärtliche, mich *fühlen* . . .

Digitized by Google

womit man aus Goethes Faust jenen Chor vergleichen wolle:

Wenn sich lau die Lüfte füllen Süße Düfte, Nebelhüllen
Um den grünumschränkten Plan Senkt die Dämmerung heran,
Lispelt leise süßer Frieden u. s. w.

Das den Umlauten beigezählte ä stimmt, wie schon bemerkt, im Klange und daher auch in seiner malerischen Kraft mit dem im Schema des vorigen Paragraphen aufgeführten è ganz überein. Dieses è überwiegt der Zahl nach in deutschen Wörtern das dem i näher liegende e (é) bei weitem. Schiller wendet es oft und sehr wirksam zur nachahmenden Darstellung gefährlicher Naturgewalten an:

Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären ...
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.
(Der Taucher.)

Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
Es haut nach mir mit grimmen Zähnen ...
(Kampf mit dem Drachen.)

Auch die aus zwei verschiedenen Vokalen zusammengesetzten Doppellaute müssen sich, wie die umlautenden Vokale zur Darstellung gemischter Gefühle eignen. Der Diphtongen **äu** und **eu**, worin **e** sich mit dem dumpfen, düstern **u** verbindet, hat Schiller sich oft zur Darstellung von Schaudererregendem, des Doppellauts **ei**, worin **e** mit dem scharfen, spitzen **i** zusammenfließt, zur Darstellung tiefsinniger Trauer und schneidenden Schmerzes bedient:

Und bang beginnt das Roß zu keuchen
Und bäumet sich und will nicht weichen;
Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
Des Feindes scheußliche Gestalt ...

Und eh' ich meinen Wurf erneuet,
Da bäumet sich mein Roß und scheuet ...
....., daß es heulend stand,
Von ungeheurem Schmerz zerrissen.
(Kampf mit dem Drachen.)

Digitized by Google

. . . . . Mit erstorbnem Scheinen
Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
Seufzend streicht der Nachtgeist u. s. w.
(Leichenphantasie.)

Du wirst hingehen, wo kein Tag mehr scheinet,
Der Cocytus durch die Wüsten weinet . . .
(Hektors Abschied.)

Bestätigt wird die angedeutete Wirkung des **ei** durch so manches Gedicht von Goethe, z. B. durch das bekannte: „Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß was ich leide", welches in seinen weiblichen Reimklängen ganz von dem Laute **ei** imprägniert ist, und durch Gretchens Gebet im Faust: „Ach neige, Du Schmerzensreiche . . . Wie wühlet der Schmerz mir im Gebein . . . Ich bin auch kaum alleine, Ich wein', ich wein', ich weine . . ."

§ 31. Drei Bemerkungen werden sich dem Leser bei der Betrachtung der angeführten onomatopoetischen Stellen aufgedrängt haben: erstens, daß die eigentlich nachahmende oder malende Kraft nur in dem Laut des einen oder andern Wortes liegt, z. B. in weine, daß aber andere Wörter gleichen Klanges, indem sie zu dem malerischen Worte in enge Beziehung treten, an der specifischen Wirksamkeit desselben teilnehmen, und so mit dem herrschenden Laute sich auch eine gemeinsame Gefühlsfärbung über das Ganze verbreitet. Zweitens fühlt man, daß bei der malerisch nachahmenden Darstellung die Gefahr des Übertreibens und der Verletzung des Schönheitsgefühls, wovor oben gewarnt wurde, sehr nahe liegt. So möchte Schiller wohl bis an die Grenze des Erlaubten gegangen sein in den Versen des Liedes von der Glocke:

Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz;
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
Zerrissen sie des Feindes Herz.

Drittens gewahrt man deutlich, daß unter den Konsonanten die anlautenden nicht allein wirksam sind, sondern auch die in- und auslautenden zur Gesamtwirkung beitragen. In fol-

Digitized by Google

gender Stelle des Glockenliedes z. B. fällt ein bedeutender Teil der Wirkung den inlautenden r zu:

Prasselnd in die dürre Frucht
Fällt sie, in des Speichers Räume,
In der Sparren dürre Bäume . . .

und einige Verse früher („Pfosten stürzen, Fenster klirren u. s. w.") glaubt man in dem Geräusch der in- und aus-, wie der anlautenden Konsonanten, das Brechen und Stürzen, das Klirren und Wimmern zu vernehmen. Immerhin tritt die malerische Wirksamkeit der Konsonanten am stärksten in Alliterationen, und die der Vokale und Diphthongen in Assonanzen und Reimen hervor, zu deren Betrachtung wir nunmehr übergehen.

Zweites Kapitel.

Der Reim.

§ 32. Zunächst beschäftigen wir uns mit dem Gleichklange im allgemeinen, worunter wir eine gesetzmäßige Wiederkehr derselben Sprachlaute verstehen. Zweck und Wirkung des Gleichklangs sind, wie die des Rhythmus, doppelter Art. Erstens dient er gleich diesem zur symmetrischen Gliederung der Rede, indem er durch Wiederholung derselben Laute Vers- und Strophenenden markiert und zugleich zwei oder mehrere Verse dem Ohr als korrespondierend, als zusammengehörig darstellt. Zweitens wird durch die wiederkehrenden Klänge der Eindruck der an sie geknüpften Vorstellungen gesteigert und gleichsam eine dem Gegenstand und der Stimmung entsprechende Klangfarbe über ein Redestück oder einen Teil desselben verbreitet. Auch darin ist er dem Rhythmus verwandt, der ja auch nicht ausschließlich einen ebenmäßigen Bau der poetischen Rede bezweckt, sondern auch dem Gegenstande des Gedichtes und der in ihm herrschenden Gefühlsart entsprechen soll. Gesetzmäßig muß aber der Gleichklang, der hier gemeint ist, schon aus dem Grunde sein, weil er nur dadurch

Digitized by Google

zur symmetrischen Gliederung der Rede geeignet wird. Es war oben in den Paragraphen über Lautmalerei auch von Wiederkehr derselben Laute behufs nachahmender Darstellung, also auch von Gleichklang die Rede. Aber der, von dem wir jetzt sprechen, erzeugt nicht, wie jener, zufällig hier und da in einem Gedichte eine malerische Wirkung, sondern bringt durchweg Einheit in das Mannigfaltige der poetischen Rede. Er zerfällt in zwei Hauptarten: Gleichklang der Konsonanten und Gleichklang der Vokale; jenen nennen wir Stabreim, diesen Stimmreim. Man könnte fragen, welcher von beiden der doppelten Aufgabe des Gleichklangs am besten entspricht, d. h. welcher am geeignetsten ist, die poetische Rede zu gliedern und zugleich den Eindruck der Hauptvorstellungen durch harmonische Lauteindrücke zu verstärken. Es leuchtet ein, daß der Stimmreim, der auf den Vokalen, dem eigentlich tönenden Teile der Sprache, beruht, dem Ohre sich stärker einprägen, auf größere Entfernung wirken, daher auch zu kunstmäßiger Gliederung der Rede geeigneter sein müsse. Was aber den andern Zweck des Gleichklangs betrifft, so spiegeln die Vokale durch ihre eigentümlichen Klangfarben gewisse allgemeinere Gemütsaffektionen und Stimmungsweisen ab, während sich in den Konsonanten speciellere Vorstellungen, Anschauungen und Begriffe versinnlichen. Der Stimmreim ist mehr musikalischer Natur, der Stabreim mehr plastischen und malerischen Charakters. Daher begreift es sich, warum bei unsern Stammvätern der Stabreim nur so lange blühte, als in ihrer Poesie die Neigung für das sinnlich Lebendige vorwaltete, der Stimmreim aber in demselben Maße sich aus ihm hervorbilden und ihn allmählich überwuchern mußte, wie bei den Dichtern das Gefühl sich vorzudrängen begann — worüber weiterhin ein mehreres.

§ 33. Unter den Konsonanten fallen die anlautenden, unter den Vokalen die den Hauptton tragenden am stärksten ins Ohr, daher auf jenen die Hauptwirkung des Stabreims, auf diesen die des Stimmreims beruht. Allerdings tragen auch mitunter auslautende Konsonanten, wie in Puff und Paff, Sing und Sang zur Verstärkung des Gleichklangs bei, und

Digitized by Google

selbst inlautende (z. B. das inlautende **Sch** im zweiten der folgenden Verse von Schiller) können dabei kräftig mitwirken:

Stille, was schlüpft durch die Hecken,
Raschelnd mit eilendem Lauf?
Nein, es scheuchte nur der Schrecken
Aus dem Busch den Vogel auf . . .

doch ruht wesentlich wenigstens die versgliedernde Kraft des Stabreims auf den konsonantischen Anlauten der Wörter und der Stammsilben. Den anlautenden Stabreim nennen wir Allitteration. Hierbei gestattet man sich wohl, Wörter oder Stammsilben, die mit verschiedenen Konsonanten desselben Organs (z. B. den labialen **b, p, w, v, f, ph, pf**) anlauten, als gleichlautend, demnach nicht bloß Wiesen und Wälder, sondern auch Feld und Wald als allitterierend gelten zu lassen. Im Altdeutschen wurden auch Wörter, die vokalisch — gleichviel ob mit demselben Vokal oder mit verschiedenen — anlauten, als allitterierend angesehen; der diesen Anfangsvokalen gemeinsame leichte Hauch (spiritus lenis) mußte hier Konsonantenstelle vertreten. Als freie Klangfigur begegnet uns die Allitteration auch in der gewöhnlichen Sprache und der Prosa aller Völker, besonders in der unsrigen z. B. Stock und Stein, Mann und Maus, Land und Leute, Haut und Haar, Haus und Hof, hoffen und harren, Wind und Welle, wanken und weichen, Lust und Liebe, Schutz und Schirm, Schimpf und Schande. Offenbar bezwecken solche dem lebendigen Gespräch eingestreute Allitterationsformeln keine Gliederung der Rede. Nur das hat diese natürliche und zufällige Allitteration mit der kunstmäßigen gemein, daß sie beide das Ohr dort bei gleichen Klängen verweilen lassen, wo der innere Sinn bei verwandten Vorstellungen verharrt. Ähnlich dem Tonkünstler, der die Hauptidee eines Stücks dadurch hebt, daß er den Nebengedanken eine ähnliche Färbung gibt, verfährt der sprachbildende Geist im Allitterieren, und scheut sich dabei in der volkstümlichen Rede bisweilen nicht vor recht wunderlichen Irrationalitäten, z. B. in Kind und Kegel.

Digitized by Google

§ 34. Als versregelndes Kunstmittel begegnet uns die Allitteration im Altdeutschen, wie überhaupt im Altnordischen; es kam ihr jedoch der Rhythmus in der Versgliederung zu Hülfe. Die Form des alten epischen Verses ist eine Langzeile mit acht Hebungen, zwischen denen Senkungssilben überall stehen *können*, aber nicht gerade überall stehen *müssen*. Jede Langzeile zerfällt durch eine Incision in zwei Vershälften von je vier Hebungen; die Vershälften werden aber durch die Allitteration in der Weise zusammengehalten, daß in der ersten meistens zwei Wörter (Liedstäbe) mit dem nämlichen Konsonanten anfangen, und im zweiten Hemistichium *ein* Wort (Hauptstab) mit demselben Buchstaben beginnt. Indes kommen zahlreiche und mannigfache Ausnahmen von dieser Regel vor. So finden sich Verse, worin nur *ein* Wort der ersten Vershälfte mit *einem* der zweiten, andere, worin *eines* der ersten mit *zweien* der zweiten Hälfte allitteriert, andere mit vier allitterierenden Wörtern, zweien in der ersten und zweien in der andern Vershälfte, wieder andere mit zwei verschiedenen sich durchschlingenden Allitterationen. Für den Leser, dem etwa solche Verse wenig bekannt sind, lasse ich Strophen aus meiner Übersetzung der Frihtjofs-Sage, ein paar Strophen des Abschnitt „Rings Drapa (Totengesang)" folgen, im Original in allitterierenden kurzen daktylischen Versen geschrieben, die ich aber, weil sie der feierlichen Würde des Gegenstandes wenig entsprechen, bei völliger Schonung des Inhalts in die würdevolle trochäische Langzeile umsetzen zu müssen glaubte.

Hehr im Hügel sitzt der Herrscher, hell in voller Rüstung prangend,
Und sein Grauroß mit dem Goldhuf, wiehernd, scharrt des Grabes Grund.
Als nun Ring, der Ruhmesreiche, reitet über Bifrosts[1]) Reifen,
Beugt hernieder sich der Brücke bunter Bogen von der Last.
Und Walhallas[2]) Glanzgewölbe öffnen weit die goldnen Pforten,
Hände hoher Asen[3]) halten herzlich grüßend seine Hand . . .
Braga[4]) greift, der greise Sänger, grüßend in die goldne Harfe;
Sanft und säuselnd zu den Saiten schwingt sich auf sein süßer Sang . . .

[1]) Bifrost, der Regenbogen. — [2]) Walhalla, Götterwohnung. — [3]) Asen, Götter. — [4]) Braga, Gott der Dichtkunst.

Digitized by Google

Aber stärker bald und stolzer strömen des Gesanges Wogen,
Wie wenn hochher auf die Helme hallend fällt der Schwerter Hieb:
„Heißt willkommen hier den Helden, ihn, den hohen Hort des Friedens,
Der dem Land zu Schutz und Schirme dastand mit dem blanken Schild!" u. s. w.

Fragt man, warum die Allitteration von unsern Altvordern gerade in solcher Weise verwendet worden, so ist es ratsam sich erst klar zu machen, auf wie viele Arten der Gleichklang überhaupt zur Gliederung der poetischen Rede zu benutzen ist. Dies kann in doppelter Art geschehen: entweder so, daß der Gleichklang die Versenden markiert, und dadurch den Vers vom nächstfolgenden scheidet, oder so, daß er den Wörtern eines Verses ein gemeinsames Gepräge aufdrückt und dadurch sie als zusammengehörig, eine metrische Einheit bildend darstellt. Bei der Allitteration ist das letztere der Fall, und es ist leicht begreiflich, warum sie nicht den erstern Weg einschlägt. Wollte man die Versgrenzen bloß durch ein Paar allitterierender Wörter am Ende der Verse andeuten, oder etwa dadurch, daß man Anfangs- und Endwort eines Verses allitterieren ließe, so würde das Ohr dieses überhören, da die Allitteration erst dann ihre rechte Wirkung ausübt, wenn die allitterierenden Wörter unmittelbar auf einander folgen oder sich wenigstens nahe stehen. So mußte denn das andere Mittel gewählt werden, die Wörter eines Verses durch gleichen Anlaut als zusammengehörig darzustellen. Hätte man sich aber hierbei das Gesetz auferlegt, sämtliche oder fast sämtliche Wörter einer Langzeile allitterieren zu lassen, so wäre das für den Dichter eine unerträgliche Fessel geworden; man begnügte sich, drei oder vier Hauptvorstellungen — ja, wenn einmal die Aufmerksamkeit auf die Allitteration recht lebendig war, nur zwei — durch den gleichen Anhalt hervorzuheben. Schon dieses war nicht leicht durch ein großes Gedicht durchzuführen und würde noch schwerer gewesen sein, hätte nicht unserer Sprache auf ihrer damaligen Entwickelungsstufe eine außerordentliche Fülle poetischer Mittel für diesen Zweck zu Gebot gestanden. So besaß sie z. B. für die Begriffe Mann, Volk, Leute eine ganze Reihe verschiedener Aus-

Digitized by Google

drücke zur Auswahl, alle von durchaus poetischer Färbung (man, thegan, gumo, helid, erl, wer, liudi, folc, theoda oder deot, gisidhi u. s. w. zahlreiche untergegangene Komposita nicht einmal mitgerechnet). Daß man aber vorherrschend in der ersten Vershälfte die Allitteration anbrachte, hatte seinen guten Grund; es galt ja, den versbeherrschenden Klang gleich von vorn herein dem Ohr stark einzuprägen.

§ 35. Die Allitteration ist für die deutsche Poesie als eine abgestorbene Versform zu betrachten, und die Wiederbelebungsversuche unserer neuern Dichter haben sich erfolglos bewiesen. Schon Rückerts bekanntes Gedicht:

Roland der Ries', am Rathaus zu Bremen
Steht er im Standbild standhaft und wacht;
Roland der Ries', am Rathaus zu Bremen,
Kämpfer einst Kaiser Karls in der Schlacht u. s. w.

mutet uns fremd und sonderbar an, obwohl er den Reim zu Hülfe genommen. Noch weniger sind Fouqués allitterierende Gedichte, wie jenes:

Weit im Weinberg wohnen zwei Schwestern,
Kühn zwei Klingen zwischen Klippen starren . . .

oder Karl Lappes Naturschilderungen in die Nation gedrungen:

Friede dir, freudiger Frost der Nacht,
Blinkende, blanke Blume des Schnees! . . .

Die Hauptursache liegt nicht, wie Vilmar meint, darin, daß wir nicht mehr Stärke der Organe genug besitzen, um die Anlaute mächtig hervortönen zu lassen, sondern in der großen Umänderung des deutschen Volkscharakters infolge der Aufnahme des Christentums, in der dadurch herbeigeführten großen Innerlichkeit des Menschen, in der Richtung seines Gemüts auf Übersinnliches, auf Gefühl und Empfindung, welche Richtung in der Poesie ein viel wirksameres Ausdrucksmittel am Stimmreim findet. Auch lag ein Grund der Absterbens der Allitteration noch in etwas anderm. Jede Versform, die ihre Aufgabe ganz erfüllen soll, muß nicht bloß Gliederungsmittel der Rede für das Ohr, sondern auch Darstellungsmittel des Inhalts für Gemüt und Einbildungskraft sein. Wo sie letzteres nicht ist,

Digitized by Google

büßt sie den besten Teil ihrer Wirksamkeit ein. Prüft man aus diesem Gesichtspunkte die erhaltenen Reste unserer ältesten allitterierenden Dichtungen, so läßt sich nicht verkennen, daß zwischen Versen, wo der Stabreim seine volle Kraft äußert, uns eine Menge anderer begegnet, in denen er, von der Versgliederung abgesehen, ganz zweck- und wirkungslos erscheint. Das kann aber keinem auffallen, der erwägt, wie unendlich schwer es sein muß, Vers auf Vers einige innerlich verwandte Vorstellungen zusammen zu gruppieren und für diese im Anlaut übereinstimmende Wörter zu finden, welche den äußern Sinn ähnlich, wie jene den innern, berühren. Eine Versform aber, die eine eigentlich unlösbare Aufgabe in sich schließt und daher gerechten Anspruch auf Nachsicht hat, trägt eben deshalb den Keim zu rascherer Entartung und Auflösung in sich. Es begreift sich also wohl, warum der Stabreim sich als versbeherrschendes Kunstmittel auf die Dauer nicht halten konnte und dem Stimmreim, wenn auch erst allmählich (wie sich unten näher zeigen wird), den Platz räumen mußte. In unserer heutigen Poesie gebührt dem Stabreim nur noch die Rolle, auf die ihn unsere besten Dichter, wie Schiller und Goethe, beschränken. Sie verwenden ihn bloß *gelegentlich* zum Zweck der Lautmalerei und zwar in anspruchloser Weise, daß dem Leser oder Hörer nur die Wirkung zum Gefühl, aber nicht das Mittel zum Bewußtsein kommt. Nach unserer Empfindungsweise ist die Allitteration schon viel zu anspruchsvoll in den Bürgerschen Versen.

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Dagegen tritt bei Schiller die Allitteration in der Regel unauffällig, aber darum nicht unaufwirksam, in die schildernden und erzählenden Partien ein, z. B. „Hohler und hohler hört man's heulen ... Doch wachsend erneut sich des Stromes Wut, und Welle an Welle zerrinnt ... Erlisten, Erraffen ... Muß wetten und wagen"; und hierbei, wie schon erwähnt, beschränkt er

Digitized by Google

sich nicht auf die Anlaute, sondern läßt auch die ein- und auslautenden Konsonanten zu malerischen Zwecken kräftig mitwirken,

§ 36. Bei dem Stimmreim haben wir Assonanz und Reim zu unterscheiden. Beruht der Stimmreim ausschließlich auf dem Gleichklange betonter Vokale, so heißt er Assonanz; gesellt sich aber zur Wiederkehr gleicher betonter Vokale nach Übereinstimmung der folgenden Konsonanten und unbetonten Vokale, so entsteht der Reim. Schuld, Turm, Mut, Bund bilden Assonanzen, Kühl, schwül — Sang, Klang — weckst, streckst — traue, schaue — leben, weben — eilig, heilig — zittern, splittern — Demut, Wehmut — Lebende, Strebende sind Reimpaare. In Bau, Schau, Au, worin auf die gleichlautenden Vokale keine Buchstaben mehr folgen, fallen Assonanz und Reim zusammen. Die Assonanz stellt also den reinen Stimmreim dar, während in dem Reime sich mit dem vokalischen Gleichklange meistens ein gewisser Grad von konsonantischem vereinigt. Die Assonanz, bei den südeuropäischen Völkern, besonders den Spaniern üblich, ist auch in deutschen Dichtungen vielfach versucht worden, ohne jedoch volles Bürgerrecht in unserer Poesie gewonnen zu haben. Ein Erklärungsgrund hierfür bietet sich schon in dem Umstande dar, daß in unserer Sprache die Vokale weniger voll und kräftig tönen, mehr von Konsonanten umhüllt und verdunkelt sind, und daher für sich allein ein minder wirksames Gliederungsmittel der poetischen Rede, als in den romanischen Sprachen abgeben. Noch begreiflicher wird es aber, warum die Assonanz bei uns keine rechte Geltung gewann, wenn man, wie dies im drittnächsten Paragraphen geschehen soll, historisch die Entwickelung des Stimmreims aus dem Stabreim in unserer Poesie verfolgt. Es stellt sich da heraus, daß bei uns die Allitteration unmittelbar zum Reim hinüberführte, der, wenn er einmal in der Dichtung eines Volks den Rang eines Gliederungsmittels gewonnen hat, als reichste und vollste, Assonanz und Allitteration verschmelzende Form des Gleichklangs, die Anwendung der bloßen Assonanz als Rückschritt zu einer mangelhaftern Form erscheinen läßt.

Digitized by Google

§ 37. Bedient man sich trotzdem der Assonanz als eines Gliederungsmittels der gebundenen Rede (etwa in der Übertragung spanischer Dichtungen), so suche man wenigstens ihre volle Wirksamkeit zu entwickeln. Zu dem Ende hat man besonders folgende acht Punkte zu beachten. Erstens sei der Gleichklang der Vokale möglichst rein und vollkommen, was, obwohl selbstverständlich scheinend, keineswegs immer, selbst nicht von den vorzüglichsten Dichtern beobachtet worden ist. Man darf hier nicht etwa **i** mit **ü**, **e** mit **ö** als gleichlautend gelten lassen, was man sich im Reim allenfalls einmal gestatten mag (wimmern, Trümmern, — Sehnen, Tönen); man sollte sich selbst nicht erlauben, das dem **a** näher liegende **o** (Spott) mit dem dem **u** näher gelegenen (Rohr), oder das wie **ä** lautende **e** (Heer) mit dem mit **i** verwandtern (See) assonieren zu lassen. Deshalb sind z. B. folgende Assonanzen in Fr. Schlegels Roland nicht tadellos:

Da begann mit tiefem Wehe
Klagevoll am Leichnam stehend,
Weinend, seufzend ohne Ende,
Laut vergießend heiße Thränen u. s. w.

Fackeln irrten, Feuer brannten
In dem Walde um den Toten,
Weiße Zelte in dem Grünen
All der Leid- und Kriegsgenossen . .

Zweitens müssen die assonierenden Gleichklänge einander so nahe stehen, daß das Ohr sie mit Leichtigkeit aufeinander bezieht. Daher ist es unratsam, die assonierenden Zeilen (wie in den zuletzt angeführten Versen) mit nicht assonierenden abwechseln zu lassen, weil dadurch die Gleichklänge einander zu fern gerückt werden. Drittens muß derselbe Gleichklang, damit er sich dem Ohr kräftig eindrücke, durch eine längere Reihe von Versen sich hindurch schlingen, weshalb für ganz kurze Gedichte die Assonanz keine angemessene Form ist. Viertens müssen die Assonanzwörter sinnlich nachahmende Kraft und Fülle haben, eine Forderung, die auch für die Reimwörter gilt und bei diesen näher besprochen werden soll. Fünftens ist es zweckmäßig,

Digitized by Google

Binnen-Assonanzen besonders in den ersten Versen zu Hülfe zu nehmen, um gleich vornherein den Klang, der das Ganze beherrschen soll, zu markieren. Sechstens müssen die assonierenden Wörter so gestellt werden, daß ihnen der natürliche Hauptton von selbst zufällt; die Assonanzen müssen auf die bedeutsamern Wörter fallen, welche durch ihre Begriffe eben so den innern Sinn, wie durch ihre Klänge den äußern vorherrschend ansprechen. Siebentens muß das Versmaß einfach sein, weil ein künstlicher Rhythmus die Aufmerksamkeit von der Assonanz ablenkt. Endlich darf auch die Gleichklangverschlingung der assonierenden Verse nicht verwickelt sein; das Höchste, was man sich in dieser Beziehung gestatten sollte, sind alternierende Assonanzen ganz kurzer Verse, wie in folgendem Die Vögel überschriebenen Gedicht von Fr. Schlegel, und zwar müssen dann noch die beiden sich kreuzenden Reihen durch recht verschiedene Klangfarbe ihrer Vokale sich scharf voneinander absetzen:

Wie lieblich und fröhlich,
Zu schweben, zu singen,
Von glänzender Höhe
Zur Erde zu blicken!

Die Menschen sind thöricht,
Sie können nicht fliegen,
Sie jammern in Nöten;
Wir fliegen gen Himmel u. s. w.

Doch gibt es eine Art von Assonanzen, die eine auf größere Entfernung wirkende, selbst über einen assonanzlosen Vers hinüberreichende Kraft hat; wir können sie spondeische Assonanz nennen. Sie wird durch zweisilbige Wörter gebildet, in denen auf eine hochtonige Silbe eine tieftonige folgt, wie z. B. in Apels Zauberliebe:

Weh! du mahnst mich an Vergangenes!
War es nicht der erste Maitag,
Als er, blühend selbst wie Frühling,
In die Laube zu mir eintrat?
Anfangs schüchtern nur und wortkarg,
Schaut' er dich, die ernste Aya;
Aber bald gewann er schmeichelnd
Deine Gunst und meinen Beifall u. s. w.

Die Assonanzen mit Reimen zu untermischen, wie dies bei den südlichen Dichtern häufig, bei den unsrigen bisweilen vorkommt, halte ich für kunstwidrig, weil durch die Reime im Ohr des

Digitized by Google

Hörers höhere Forderungen geweckt werden, denen im einzelnen nicht Genüge geschieht. Etwas anderes ist es, wenn ein assonierendes Gedicht zuletzt in Reimen ausklingt.

§ 38. Aus dem vorhergehenden wird der Leser schon entnommen haben, daß die Assonanz auf ganz andere Art die Gliederung der gebundenen Rede bewirkt, als die Allitteration. Während die letztere einer Anzahl von Wörtern desselben Verses ein gemeinsames Klanggepräge aufdrückt und dadurch sie als ein Ganzes bildend darstellt, bringt uns die Assonanz die Gliederung des Gedichtes durch Hervorhebung der Versgrenzen zum Bewußtsein. Das ist aber nicht das einzige, was sie zu leisten hat; sie soll nicht bloß Gliederungsmittel, sondern auch ausdrucksvoll sein. Die assonierenden Vokale sind so zu wählen, daß ihr Eindruck auf den äußern Sinn mit dem Eindrucke der herrschenden Vorstellungen auf den innern Sinn harmoniert. Walten in einem Gedicht ernste und tiefe Gefühle vor, so müssen darin volle und tiefe Vokale (**a**, **o**, **u**) assonieren; spricht sich eine heitere und leichte Stimmung darin aus, so eignen sich die höhern und dünnern Vokale (**e**, **i**) zu Assonanzen. Es leuchtet aus dem Bemerkten zugleich ein, daß nur bei Gedichten, worin ein Gefühl oder eine Stimmung mit einer gewissen *Stetigkeit andauert*, die Assonanz an ihrem Platz ist. Sie ist vorherrschend musikalischer Natur und verbreitet über ein Gedicht eine charakteristische Gefühlsfarbe. — Anders verhält es sich mit jener Assonanz, die wir im Gegensatz zu der bisher besprochenen gesetzlichen als *freie Assonanz* bezeichnen können. Sie dient nicht zur Gliederung der poetischen Rede, sondern wird, der freien Allitteration gleich und oft in Verbindung mit dieser, von unsern besten Dichtern in Poesien der mannigfachsten Art gelegentlich zu onomatopoetischer Malerei verwandt, tritt dann aber meist anspruchslos und unscheinbar auf und wirkt auch meist auf eine dem Leser kaum zum Bewußtsein kommende Weise, z. B. bei Schiller:

Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt...

oder bei Goethe:

Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte...

Digitized by Google

Bisweilen dient diese Art von Assonanz zur Unterstützung der Kraft jener andern, z. B. bei Fr. Schlegel:

Lustig fahren durcheinander
Ungeheu'r in wilder Unform;
Blut'ge Flammen zucken strahlend
Aus der dunkeln Wolke Glutschoß ...

§ 39. Der deutsche Reim hat sich aus der uraltdeutschen Allitteration herausgebildet. Seine ersten Keime sind schon in der ältesten uns bekannten allitterierenden Poesie wahrzunehmen. Im ersten der Merseburger Heilsprüche kommt der Gleichklang dun fünfmal am Ende von Langzeilen-Hemistichien (heptidun, lezidun, clubôdun, haptbandun, vigandun), darunter zweimal am Ende des zweiten Hemistichiums vor. Allerdings ist die Silbe dun eine Endung, allein bei der damaligen Volltönigkeit der Endungen bildeten diese, wie noch später in Otfrieds Poesie, vollgültige Reimklänge. Wie in jenem Heilspruch, so kommt auch im Hildebrandlied (V. 53, 55, 64) der Reim in Verbindung mit der Allitteration vor, und ohne dieselbe in V. 13 des Hildebrandliedes, gegen Ende des Wessobrunner Gebets und in zwei Stellen im Muspilli. In allen diesen Gedichten ist die Allitteration noch das herrschende Prinzip des Versbaues, duldet aber bereits den Reim neben sich. Wären wir nicht auf so spärliche Reste der altdeutschen Poesie beschränkt, so ließe sich ohne Zweifel näher beobachten, wie mit der Umwandlung des Volkscharakters die Allitteration mehr und mehr dem Reim gewichen ist. Bei Otfried finden wir das Verhältnis schon völlig umgekehrt; der Reim hat die Herrschaft errungen, ohne jedoch die Allitteration ganz verdrängt zu haben. Die alte Langzeile mit ihren acht Hebungen löste Otfried durch Reimklänge in zwei gleiche Halbzeilen auf, gliederte also den Vers, den die Allitteration zusammengehalten hatte. Doch auch diese Gliederung war durch die Art, wie man oft die Allitteration behandelt hatte, vorbereitet und angebahnt; denn, wenn auch nicht durchweg, so war doch häufig in der allitterierenden Poesie der Hauptstab an das Ende der Langzeile und einer der Liedstäbe der ersten Vershälfte unmittelbar vor die Incision, also

Digitized by Google

an die Stelle der nachmaligen Reimklänge gelegt worden. Daß aber bei Otfried die Allitteration keineswegs verschwunden ist, hat Simrock überzeugend dargethan, ja den Beweis geführt, daß fast ein Drittel seiner Zeilen Alliteration enthält, bald in beiden, nicht selten auch in ganzer Strenge nach den alten Regeln. Bisweilen bedient er sich der Allitteration, um einen schwachen Reim zu unterstützen, oder einen fehlenden zu vertreten. W. Grimm hat auch in der mittellateinischen Hof- und Kirchendichtung den Stabreim nachgewiesen. Selbst noch im Krönungsliede Kaiser Heinrichs III findet er sich, so daß er also nicht, wie behauptet worden, im 9. Jahrhundert ganz erloschen war.

§ 40. Man kann einwenden, das bisher Gesagte lasse nur ein allmähliches Zurückweichen und endliches Verschwinden der Allitteration vor dem eindringenden Reim, aber nicht ein eigentliches Hervorwachsen des Reims aus der Allitteration erkennen. Betrachtet man aber die Reime der allitterierenden Poesie genauer, so findet man, daß sie zum großen Teile noch weit mehr allitterativer Natur sind, als die jetzigen deutschen Reime. In den Reimlauten des obengenannten Merseburger Heilspruchs beschränkt sich der Gleichklang nicht auf das **un**, sondern greift auf den anlautenden Konsonanten der Reimsilbe, auf **d** zurück; ebenso in anderweitigen Reimen der allitterierenden Poesie, wie z. B. lintun mit wurtun, argosto mit osterliuto reimen. Zur Erläuterung dieser Art von Reim kann man auf die Reimgesetze der französischen Poesie hinweisen, nach denen z. B. parler und aimer, connu und perdu keine vollgültigen Reime sind, wohl aber calmer und aimer, rendu und perdu, so daß wir auch hier Reimlauten von stärker ausgeprägtem allitterativem Charakter begegnen. Solcher Reime nun findet sich eine große Zahl auch bei Otfried. Außerdem aber hat er eine Menge von Reimwörtern, die nicht bloß im Anlaut der Reimsilbe, sondern auch des ganzen Wortes übereinstimmen und somit zugleich volle Allitterationen bilden, z. B. mannon und minnon, hunton und hanton, milti und mammunti. Reime, die den allitterativen Charakter ganz abgestreift haben und sich mit

Digitized by Google

unsern jetzigen in eine Reihe stellen lassen, bilden bei Otfried weitaus die Minderzahl. Je mehr aber der Reim sich in seiner Herrschaft befestigte, um so mehr entledigte er sich der Alliteration; jedoch kommen bis zu Spervogel (der z. B. waldes mit goldes reimt) und in Kirchenliedern noch viel später Reime allitterierenden Charakters vor. Warum die Allitteration in unserer Poesie dem Reim allmählich erliegen mußte, ist schon oben angedeutet worden. In steigendem Maße von christlichem Stoff und Geist durchdrungen, in die Tiefen der Gemütswelt sich versenkend, mußte die deutsche Dichtung den Stimmreim, dessen Keime sie schon vorfand, als ihrem nunmehrigen Charakter zusagender, mehr und mehr entwickeln, und in demselben Maße, wie der Stimmreim sein Herrschgebiet erweiterte, stumpfte sich die Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit für den Stabreim ab. Hierauf wirkte aber auch die Veränderurg ein, welche die Sprache allmählich erfuhr. So lange noch die Endungen der Wörter einen Rest ihrer Volltönigkeit bewahrend zu Trägern des Reims geeignet blieben, mochte es wünschenswert scheinen, ihrer abnehmenden Kraft als Reimlaute durch Allitteration zu Hülfe zu kommen. Als sie aber ganz abgeschwächt waren und nun der Reim sich von ihnen auf die Stamm- und Wurzelsilben zurückzog, prägten sich die Reimklänge durch das Tongewicht und die Bedeutsamkeit der Silben, woran sie hafteten, unterstützt, dem Sinne so mächtig ein, daß sie jener Beihülfe durch Allitteration nicht mehr bedurften. Völlig von dieser emancipiert, behielt der Reim sie nur im Auslaut in seinem Dienst, wodurch er sich von der Assonanz zu seinem Vorteil unterscheidet. Aus dem hier Gesagten ergibt sich mancherlei. Man erkennt beispielsweise sogleich, daß wir nicht nötig haben, nach dem Ursprunge des deutschen Reims in der arabischen oder romanischen Poesie oder in lateinisch-christlichen Hymnen zu forschen. Ferner leuchtet ein, warum die Bemühungen der Romantiker, die Assonanz bei uns einzubürgern, keinen rechten Erfolg haben konnten. War uns doch naturgemäß aus der Allitteration der Reim, eine reichere und vollkommenere Gleichklangsform, erwachsen, die wir nicht mit einer ärmern ver-

Digitized by Google

tauschen mögen. Eben so leicht begreift sich, warum die Versuche, die Allitterationspoesie wieder zu beleben, erfolglos bleiben müssen. Wie die Pflanze auf einer gewissen Stufe ihrer Entwickelung nicht mehr Blätter, sondern Blüten und Früchte treibt, kann auch die Poesie eines Volkes in einer höhern Entwickelungsperiode nicht die Gebilde der frühern wiederholen.

§ 41. Nach der Stelle, die der Reim im Verse einnimmt, unterscheidet man Anfangsreime, Kettenreime, Binnenreime (Mittelreime) und Endreime. — 1) *Anfangsreime* heißen solche, die auf die Anfangswörter fallen:

Sausend in die Segel fährt der Wind,
Brausend schlägt am Schiff empor die Flut.

Wir schließen sie weiterhin von unserer Betrachtung aus, da vorn gereimte Verse nur als verfehlte Neuerungsversuche oder als Spielereien anzusehen sind. — 2) *Kettenreime* entstehen, wenn das Endwort eines Verses mit einem Binnenwort des folgenden reimt, wie z. B. in den Versen von Fr. Schlegel:

Wenn langsam Welle sich an Welle *schließet*,
Im breiten Bette *fließet* still das Leben,
Wird jeder Wunsch *verschweben* in dem *einen*:
Nichts soll des Daseins *reinen* Fluß dir stören u. s. w.

Poggel läßt in seiner Theorie des Reims solche Verse bei geschickter Behandlung gelten und meint, weil sie eine ganz eigentümliche Doppelrichtung der Affektion, gleichsam gewaltige Schwingungen des Sinnesaufmerksamkeit erzeugten, müßten sie sich zur Darstellung von wehmütigen und elegischen Zuständen ganz vorzüglich eignen. Ich bin der Ansicht, daß sie im allgemeinen zu mißbilligen sind, weil hier die poetische Rede durch den Rhythmus und den Reim auf eine sich widersprechende, die Einstimmigkeit der Eindrücke störende Art gegliedert wird. Nur ausnahmsweise einmal, wo ein verwirrender oder peinlicher Widerstreit von Gefühlen oder Vorstellungen dargestellt werden soll, mögen sie an ihrer Stelle sein. — 3) *Binnenreime* sind Reime innerhalb der Verse. Fallen sie regelmäßig in die *Mitte* des Verses vor eine Incision, so nennt man sie *Mittelreime*. Solcher Art sind z. B. die Binnenreime in den ersten Nibelungenversen:

Digitized by Google

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von helden lobebaeren, von grôzer kuonheit,
von vröuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten muget ir nû wunder hoeren sagen.

Solche Reime gliedern eigentlich jeden Vers in zwei kleinere und unterscheiden sich in Wesen und Wirkung nicht von den Endreimen. Versteht man aber unter Binnenreimen zwei oder mehrere aufeinander reimende Wörter innerhalb desselben Verses, wie folgende:

Es sauset und brauset das Taburin,
Es rasseln und prasseln die Schellen darin . . .
Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal . . .

so sind das Gleichklänge, die auch in Prosa und reimloser Poesie zu onomatopoetischen Zwecken angewandt werden und nicht in die Betrachtung des Reims als eines versregelnden Prinzips gehören. Über sie ist bereits das Nötige in den Paragraphen über Lautmalerei gesagt worden. Wir finden uns also hier ausschließlich auf die vierte Art von Reimen, die Endreime, d. h. die auf Schlußwörter der Verse fallenden, hingewiesen, und diese werden, wenn weiterhin schlechtweg von Reimen die Rede ist, immer gemeint sein.

§ 42. An diesem Reime nun ist eine dreifache Verschiedenheit zu bemerken, die wir als Laut-, Geschlechts- und Stellungsverschiedenheit bezeichnen können. Das Reimpaar Leben, Streben und das Paar Fahnen, Ahnen sind lautverschieden; das Paar Leben, Streben und das Paar webt, hebt sind geschlechtsverschieden; die Reimgruppe webt, oben, loben, strebt und die Gruppe lebt, toben, hebt, loben sind stellungsverschieden. Die Lautverschiedenheit beruht lediglich auf dem vortönenden Reimvokal, die Geschlechtsverschiedenheit auf der Anzahl und dem Tongewicht der Reimsilben, die Stellungsverschiedenheit auf der Gruppierung der Reime zu einander. Alles dieses leuchtet klarer ein, wenn wir jede Art von Verschiedenheit besonders betrachten. 1) Der Lautverschiedenheit nach können zwei Reimpaare mehr oder weniger differieren, je nach dem ihre vortönende Vokale in der

Digitized by Google

oben (§ 29) angeführten Lautskala mehr oder weit weniger weit von einander entfernt sind. Sitz, Blitz ist viel weniger lautverschieden von Glück, zurück, als von Mund, Bund. Bau, Schau ist lautverschiedener von Heil, Beil, als von neu, treu. Es ist nicht unwichtig, auf diesen Punkt zu achten, weil, wie sich später zeigen wird, die Wirksamkeit der Reimklänge zum großen Teil auf dem Grade ihrer Lautverschiedenheit beruht. — 2) Der Geschlechtsverschiedenheit nach sind die Reime entweder männlich, oder weiblich, oder schwebend, oder gleitend. a. Männlich heißen sie, wenn sie aus einer betonten Silbe bestehen, z. B. Spiel, Ziel — Sang, Klang — weckt, streckt; b. weiblich*), wenn die Reime trochäisch sind, d. h. wenn auf den vortönenden gleichklingenden Vokal noch eine schwachbetonte ganz übereinstimmende Silbe folgt, z. B. traue, schaue — Gabe, Habe — heilig, eilig — Wettern, schmettern; c. schwebend, wenn die Reimwörter sinkend spondeisch sind, wie Demut, Wehmut; d. gleitend, wenn sie dakthlisch sind, wie Lebende, Strebende — heilige, eilige. Nur ausnahmsweise kommen noch andere generisch verschiedene Reime vor, z. B. kretische, wie Ehestand, Wehestand. — 3) der Stellungsverschiedenheit nach sind die Reime entweder gepaarte, deren Folge sich durch das Schema aabb versinnlichen läßt:

Tausend, aber tausend Stimmen
Hör' ich durch die Lüfte schwimmen;
Wie sie wogen, wie sie schwellen!
Mich umgeben ihre Wellen . . .

oder gekreuzte, mit dem Schema abab:

Von dem Berge zu den Hügeln
Niederab das Thal entlang,
Da erklingt es wie von Flügeln,
Da bewegt sich's wie Gesang . . .

*) Man nennt den männlichen Reim auch häufig stumpf und den weiblichen klingend, obwohl Reime wie Heer, Speer — Reich, gleich keineswegs stumpf klingen. Simrock hat dargethan, daß diese Bezeichnungen sich durch ein Mißverständnis eingeschlichen haben, ein Grund mehr, sie aufzugeben.

Digitized by Google

oder eingeschlossene, abba:

Und ein Richter war wieder auf Erden;
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr,
Des Mächtigen Beute zu werden . . .

oder verschlungene (fortlaufend gekreuzte), abababab . . .:

Stets war es unsre Lust, in fremden Landen
Zu schweifen, durch der Erde schönre Breiten;
Die frischen Musenquellen, die wir fanden,
In unsrer Dichtung weites Meer zu leiten.
Wir schmückten unser Lied mit Kunstgewanden
Entfernter Völker und entschwundner Zeiten;
Was sie gefaßt in Reim- und Rhythmusbanden,
Nachklingen ließen wir's auf deutschen Saiten.

Und so gibt es noch manche Kombinationen, wie abcabc, aabccb, ababcbcdc . . . (Terzinenform), auf die wir später zurückkommen werden.

§ 43. Wir haben den Reim aus zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten: erstens als versregelndes Prinzip, insofern er dazu mitwirkt, die dichterische Rede nach bestimmten Gesetzen zu ordnen, so daß sie dem Ohr gefälliger und faßlicher entgegenkommt; zweitens als Mittel zur Erhöhung der Darstellungskraft derselben. Aus dem erstern Gesichtspunkte zeigt er sich nach zwei Richtungen hin wirksam: einerseits gliedernd und scheidend, anderseits zusammenfassend und verknüpfend. Beide Wirkungen verschlingen sich oft ineinander. Er gliedert und scheidet die poetische Rede schon dadurch, daß er die Grenzen der Verse markiert; aber er verknüpft auch wieder zwei oder mehrere Verse durch die korrespondierenden Gleichklänge und stellt sie dem Ohr als auf einander bezüglich, als zusammengehörig dar. In dieser Beziehung ist er dem Rhythmus verwandt, ohne mit ihm in dem einzelnen übereinzustimmen. Auch der Rhythmus deutet die Versganzen durch nachfolgende Pausen an, aber schwächer als der Reim, weil dieser mit den Pausen noch Klänge verbindet, die sich durch Wiederholung dem Sinne aufdrängen. Dafür besitzt aber der Rhythmus ein dem Reime fehlendes Mittel, die Verse als

Digitized by Google

Einheiten darzustellen: er stellt ja den Vers als ein nach einem bestimmten Gesetz gebautes Ganzes dar. Da der Reim solches nicht vermag, so verbindet er sich in der Regel mit dem Rhythmus, während dieser den Reim entbehren kann. Der Reim deutet aber nicht bloß die Grenzen der einzelnen Verse, sondern auch die der Strophen und der aus mehrern Versen bestehenden Strophenglieder an; und wiederum verknüpft er die ein solches Strophenglied bildenden Verse untereinander, so wie sämtliche Glieder und Verse einer Strophe zu einem Ganzen. Die Mittel hierzu gibt ihm die oben besprochene Laut-, Geschlechts- und Stellungs-Verschiedenheit, resp. Übereinstimmung. Einige Beispiele werden die Art, wie dies geschieht, verdeutlichen:

a) Der heil'ge Ludwig tritt hervor
Aus Wartburgs hochgewölbtem Thor;
Er grüßet fromm den Morgenstrahl
Und schaut hinab auf Stadt und Thal.

b) An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft;
Ein Jubelchor von Sängern schmettert
Im Walde voller Blütenduft.

c) Freude war in Trojas Hallen,
Eh' die hohe Veste fiel;
Jubelhymnen hört man schallen
In der Saiten goldnes Spiel,
Aller Hände ruhen müde
Von dem thränenvollen Streit,
Weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit.

d) Da wir aber allzumal
So beisammen weilen,
Dächt' ich, klänge der Pokal
Zu des Dichters Zeilen.
Gute Freunde ziehen fort
Wohl ein hundert Meilen;
Darum soll man hier am Ort
Anzustoßen eilen.

Das Beispiel a), eine vierzeilige Strophe, ist allerdings durch die Lautverschiedenheit der beiden Reimpaare in zwei ebenmäßige Hälften gegliedert, aber es fehlt etwas Notwendiges, nämlich die Verknüpfung der vier Verse zu einem strophischen Ganzen. Es gibt unzählige Gedichte in dieser Strophenform, die aber, weil ihrer so viele sind, nicht dadurch tadelfrei werden. Die vierzeiligen Strophen sind darin nur für das Auge da; dem Ohr zerfallen solche Gedichte in lauter Verspaare. Den Übelstand

Digitized by Google

zu vermeiden, hätte entweder Stellungsverschiedenheit, oder Geschlechtsverschiedenheit der Reime genügt. Im Beispiel b) ist beides angewandt: gekreuzte Stellung mit alternierendem weiblichem und männlichen Reim. Es hätte aber auch *eines* ausgereicht, z. B. bloße Geschlechtsverschiedenheit, wenn der Dichter die Strophe so geformt hätte:

Der heil'ge Ludwig tritt hervor
Aus Wartburgs hochgewölbtem Thor;
Er grüßt den Strahl der Morgensonne
Und schaut ins Land mit frommer Wonne.

In dem Beispiel c), einer achtzeiligen Schillerschen Strophe, fehlt wieder ein die ganze Strophe verknüpfendes Mittel; sie zerfällt für das Ohr in zwei vierzeilige Strophen. Sollte das Ohr sie als ein Ganzes auffassen, so war entweder *Lautgleichheit* des Reims zu Hülfe zu nehmen, wie im Beispiel d), einer Strophe von Goethe, worin der durch das Ganze sich hindurchschlingende Gleichklang *eilen* das zusammenhaltende Band bildet; oder durch *Stellungsverschiedenheit* des Reims mußten die beiden Hälften der Strophe auseinander gehalten und dadurch als Glieder eines größern Ganzen charakterisiert werden, etwa durch folgende Umstellung der vier letzten Verse:

Von dem thränenvollen Streit
Ruhen Aller Hände müde,
Da der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit.

Der Reim zeigt seine verknüpfende Kraft auch darin, daß er zwei benachbarte Strophen aneinander kettet. Dies geschieht z. B. in den beiden ersten Strophen des Sonetts (s. § 90) mit der Reimstellung abba, abba; ferner in der Terzine (§ 89) mit der Reimstellung aba, bcb, cdc, ded u. s. w. Ja, es schlingt sich bisweilen ein und derselbe Gleichklang durch ein ganzes Gedicht und schließt alle Strophen zu einem Ganzen fest zusammen, wie im Ghasel (§ 95) mit der Reimstellung aa, ba, ca, da, ea u. s. w., oder in Goethes *Goldschmiedsgesell*, worin der Gleichklang *ädchen* sich durch alle sieben Strophen hindurchzieht. Ferner verknüpft der Reim bisweilen das metrisch Ungleichartige, z. B. in Schillers Erwartung:

Digitized by Google

Rief es von fern nicht leise
Flüsternden Stimmen gleich?
Nein, der Schwan ist's, der die Kreise
Ziehet durch den Silberteich.

So viel wird genügen, um zu zeigen, wie vielfacher Art die Funktionen sind, welche dem Reim schon als versregelnden Mittel zukommen.

§ 44. Nicht minder mannigfaltig wirkt er als Darstellungsmittel, indem er die versinnlichende, die malerische, plastische und musikalische Kraft der poetischen Rede steigert. Schon da, wo es sich nur um Begriffe handelt, äußert der Reim seine Kraft. Er hebt die Hauptbegriffe durch die herrschenden Klänge hervor und gibt ihnen ihren Platz an der lichtvollsten Stelle des Verses, wo sie die Aufmerksamkeit am stärksten auf sich lenken. Er deutet die Zusammenhörigkeit der Begriffe, ihre Beziehungen auf einander, ihre Gegensätze wie ihre Ähnlichkeiten, durch die korrespondierenden Klänge an. In dieser Weise benutzt schon die gewöhnliche Sprache den Reim, indem sie in stehend gewordenen Wendungen Gut und Blut, Hehlen und Stehlen, Lug und Trug, Hast und Rast, Eile mit Weile, Borgen mit Sorgen verbindet. Aber noch wirksamer zeigt sich der Reim, wo es sich um Darstellung für die Einbildungskraft handelt. Auch hier stellt er die prägnantesten Züge eines Bildes an die hervorragendste Stelle, gleichsam auf den freien Gipfel des Verses; auch hier deutet er Verwandtschaft der Vorstellungen durch einander verwandte Klänge an, wie z. B. in der Anfangsstrophe von Schillers Erwartung das Gehen des Pförtchens und das Wehen des Windes, das Klirren des Riegels und das Schwirren der Luft in den Pappeln durch Lautverwandtschaft die Ähnlichkeit der Gehörobjekte und in folgender Strophe das Schimmern und Flimmern die Ähnlichkeit der Gesichtsobjekte nachahmt:

Seh' ich nicht Weißes dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?
Nein, es ist der Säule Flimmern
An der dunkeln Taxuswand.

Digitized by Google

Hierbei setzt der Dichter zugleich den Rest onomatopoetischer Kraft, den die Sprache noch besitzt, ins Spiel und zieht auch Lautmalerei innerhalb des Verses zu Hülfe. Wenn es in Schillers Taucher heißt:

Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt . . .

so tragen die wiederkehrenden i und das auch konsonantisch malende spritzet wesentlich zur Erzielung der Gesamtwirkung bei; aber der Reimlaut Gischt (einem vorherigen zischt antwortend) sammelt doch erst diese Wirkungen gleichsam in einem Brennpunkt. In den meisten der angeführten Beziehungen ist der Rhythmus ein Konkurrent des Reims. Auch er kann die wichtigsten Begriffe und Bilder auf die Höhen- und Lichtpunkte des Verses stellen, kann Gegensätzliches und Ähnliches nachahmend darstellen, wie z. B. in den Schillerschen Versen geschieht:

Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab . . .
Folgt durch die Lüfte dem Klang, folgt durch den Äther dem Strahl.

Ja, wo es auf Malerei von Bewegung und Handlung ankommt, ist der Rhythmus dem Reime sogar überlegen (vgl. oben die §§ 18—31 über rhythmische Malerei).

§ 45. Aber dafür überbietet hinwieder der Reim den Rhythmus an musikalischer Wirksamkeit, nämlich wo es Gefühle und Stimmungen darzustellen gilt. Hier ist der Reim auf seinem eigentlichen Gebiet; denn die Seele spricht sich am unmittelbarsten in Klängen aus. Bedient sich die Musik zum Ausdruck der Gefühle mannigfaltiger nach Höhe und Tiefe abgestufter Töne, die sie zu Melodien und Harmonien zusammenstellt: so bildet der Reim seine Melodien und Accorde aus der Skala der Vokalen und Diphthongen. Jeder derselben hat seine eigentümliche Kraft, den äußern Sinn in ähnlicher Weise zu berühren, wie eine bestimmte Gefühlsart das Gemüt berührt; und da der Reim, ungleich der Assonanz, auch konsonantische Elemente enthält, so kann er auch den verschiedenen sinnlichen Charakter der Konsonanten mit verwerten. Von seinem genialen Instinkt geleitet, wird der echte Dichter stets diejenigen Reimklänge, Reimformen und Reimstellungen wählen, welche dem

Digitized by Google

ihn jedesmal bewegenden und darzustellenden Gefühl am besten entsprechen. Bald wird er, wenn seine Poesie ein heiteres Gepräge tragen soll, die hohen und hellen Töne in den Reimklängen vorwalten lassen:

Schneeglöckchen klingen wieder,
Schneeglöckchen bringen wieder
Uns heitre Tag' und Lieder;
Wie läuten sie so schön
In Thälern und auf Höhn!
Der Frühling ist erschienen,
Der König ziehet ein!

Ihr sollt ihm treulich dienen
Mit heitrem Blick und Mienen;
O laßt den König ein!
Er kommt vom Sterngefilde
Und führt in seinem Schilde
Die Güte und die Milde u. s. w.
(Hoffmann v. Fallersleben.)

Bald werden die tiefen und dunkeln Vokale im Reim dazu dienen, das Gefühl des Ernsten, Gefahrdrohenden, Schauerlichen zu verstärken, wie in jenen Schillerschen Versen des Glockenlieds: „Hört ihrs wimmern hoch vom Turm? Das ist Sturm! Rot wie Blut u. s. w." Bald werden Diphthongen und getrübte Vokale gemischte Gefühle schmerzlicher wie süßer Art erwecken helfen, wie in Goethes Nachtgesang: „O gieb vom weichen Pfühle Träumend ein halb Gehör", und in seinem Harfenspieler:

An den Thüren will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weiter gehn.

Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Thräne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint.

Ein ander Mal, wenn die Verbindung schneidender Schmerzen und weicher Gefühle darzustellen ist, werden harte und weiche Reime ineinander verschlungen:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude.

Seh' ich an's Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite!

Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide —
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!

Wieder ein ander Mal, wenn es gilt, Entschlossenheit, Energie, Mut, Übermut auszudrücken, wird der Dichter ausschließlich

Digitized by Google

kraftvolle männliche Reimklänge wählen, wie Uhland in dem herrlichen Gedicht:

Von Edenhall der junge Lord — Er hebt sich an des Tisches Bord
Läßt schmettern Festtrompetenschall — Und ruft in trunkner Gäste Schwall:
„Nun her mit dem Glücke von Edenhall!"

oder wie de la Motte Fouqué:

Am gewaltigen Meer — Ich erhebe den Sang
In der Mitternacht, — Aus starker Brust,
Wo der Wogen Heer — Und mische den Klang
An die Felsen kracht, — In die wilde Lust,
Da schau ich vom Turm hinaus; — In die Nacht, in den Sturm, in den Graus!

Um den lebendigen, heitern Charakter zu erhöhen, werden gleitende Reime zu Hülfe genommen:

Wo Mondschein die duftige — Wir lachen der grämlichen
Primel umbebte, — Runzeln der Zeit,
Da werde der lustige — Und bleiben die nämlichen
Reigen gewebt! — Morgen wie heut.

Schwebt in einem Gedicht das Gefühl mit schwärmerischem Selbstgenuß über einem Gegenstande, so läßt der Dichter gern dieselben Gleichklänge zu stets erneuter und immer innigerer Wirkung erklingen, wie im Triolett (§ 93), in der Siciliane (§ 88), in den Ottave rime (§ 87) und andern, den Südländern entlehnten Gedichtformen.

§ 46. Der Reim übt neben den bisher besprochenen gewöhnlichen Funktionen noch einige *außergewöhnliche* aus, die zwar weniger häufig und wichtig, doch immer beachtungswert sind. Als außergewöhnliche charakterisieren sie sich auch dadurch, daß die in den folgenden Paragraphen zu entwickelnden Regeln für den Gebrauch des Reims auf sie der Mehrzahl nach keine Anwendung finden. Gemeint ist der Reim in der naiven, humoristischen, komischen und satirischen Poesie, sein witziger, parodisierender und mit sich selbst scherzender Gebrauch. Daß der Reim seiner Natur nach der Darstellung des Witzigen und Naiven förderlich sein muß, ist leicht einzusehen. Der Witz beruht ja auf dem überraschenden Aufdecken unerwarteter Ähnlichkeitspunkte; scheinbar beziehungslose, heterogene Dinge

Digitized by Google

zeigt er plötzlich aus einem sie zusammenfassenden Gesichtspunkte; und das Naive, wie es hier genommen wird, ist das natürliche, unbewußte Witzige. Nun ist aber auch der Reim imstande, Heterogenes und Entferntes, oft in überraschender Weise, zu verknüpfen. Selbst wenn die Gleichklänge in sich selbst nichts Frappantes haben, erhöhen sie die Witzigen und Naiven schon dadurch, daß sie die prägnantesten Vorstellungen in den Klangfocus des Verses rücken. Überdies trägt der Reim noch sonst mancherlei Elemente des Komischen in sich. Bald erscheint er als Karrikatur seiner selbst, indem er eine bekannte Reimweise nachahmend übertreibt, wie wenn Voß in seinem Spottsonett das Haschen der Romantiker nach volltönenden ausländischen Sonettreimklängen geißelt. Ein ander Mal stellt der Reim veraltete, oder durch den Volksmund verstümmelte Wortformen in ein komisches Licht:

Das war für sie zu wunderlich,
Zu neu und zu absunderlich. (Kopisch.)

Kleid' eine Säule,
Sie sieht aus wie ein Fräule. (Goethe.)

Besonders glücklich hat Goethe im Faust an manchen Stellen den komischen und naiven Reim behandelt; in Gretchens Rolle erhöhen die Gleichklänge bisweilen wie eine feine Würze den Reiz des Natürlichen.

§ 47. Im vorhergehenden sind im allgemeinen die Natur und die Bestimmung des Reims und seine verschiedenen Wirkungsarten angegeben worden. Wenn aber der Reim seine beiden Hauptaufgaben, die poetische Rede einerseits zu gliedern, anderseits ihr malerische, plastische und musikalische Darstellungskraft zu geben, bei der Anwendung vollkommen erfüllen soll, so hat man eine ganze Reihe besonderer Regeln zu beobachten, deren Erfüllung sich die deutschen Dichter nicht immer genügend angelegen sein lassen. Zunächst mögen diejenigen folgen, die sich auf den Reim als Gliederungsmittel beziehen. Der Reim ist als architektonisches Gliederungsmittel um so wirksamer, je reiner er ist. Die Unreinheit beruht auf

Digitized by Google

mangelhafter Übereinstimmung entweder der Konsonanten, wie in Boden, Toten, oder der Vokale, wie in reißen, Preußen, oder auf ungleicher Dehnung gleicher Vokale, wie in Gestalt, malt, oder mehrerm zusammen, wie in Eisen, Preußen — Joch, hoch. Konsonantisch unreine Reime, wie eigen, Leichen, sind entschieden verwerflich; doch ist es übertriebene Strenge, auch in den auslautenden Konsonanten völlige Übereinstimmung zu fordern und Gleichklänge wie Vesuv, Beruf zu mißbilligen. Im deutschen Munde verhärteten sich von jeher die auslautenden weichen Konsonanten so entschieden, daß man im Mittelhochdeutschen regelmäßig im Auslaut p statt b, c statt g, t statt d schrieb (stap, slac, wunt); daher läßt sich unbedenklich Preis mit Fleiß, Wald mit Gestalt, Ring mit Wink reimen, — ob auch Zweig mit Reich, wie es sich mitunter Dichter erlauben, ist zweifelhaft. Wo man, wie es in einem Teile von Deutschland üblich ist, das auslautende **g** in Zweig beim Aussprechen zu **k** verhärtet, wird sich das Wort nicht mit Reich reimen lassen. Überhaupt steht bisweilen der Fassung einer allgemein gültigen Reimregel die Ungleichheit der Aussprache im Wege. Unter den vokalisch unechten Reimen werden solche wie Blick, Glück — sehen, spähen — Sehnen, Tönen von den Theoretikern fortwährend getadelt und von der Mehrzahl der Dichter fortwährend angewandt. Ich halte für die zulässigsten jene, worin **i** und **ü** als gleichklingend angenommen werden, weil diese Vokale als die dünnsten und spitzesten ihre Divergenz am wenigsten empfinden lassen. Wenigstens sind groß und Roß trotz der übereinstimmenden Schreibung fehlerhaftere Reime, als Blick und Glück, weil zur ungleichen Aussprache des **o** noch ungleiche Dehnung hinzukommt. Wie bei **o**, ist auch bei **e** nicht auf die Schreibung, sondern auf die Aussprache zu achten. Mehr und hehr sind keine vollkommen echte Reime, weil in jenem der Vokal dem französischen é, in diesem dem è gleicht, in jenem in der Skala der Vokale (§ 29) sich mehr dem **i**, in diesem mehr dem **a** nähert. In den breit sich entfaltenden Diphtongen endlich ist der Mangel an vollkommenem Gleichklang störender, als in den Vokalen;

Digitized by Google

Leiden und Freuden würde ich mir nicht so leicht zu reimen erlauben, alt sitzen und stützen.

§ 48. Bei völliger Reinheit der Reime kann ihnen doch die erforderliche Wirksamkeit fehlen, wenn sie einander zu fern stehen. Die sich entsprechenden Gleichklänge müssen einander so nahe bleiben, daß es dem Ohre leicht wird, sie als zusammengehörig aufzufassen. Hier erhebt sich nun die Frage nach dem Maximum der Wirkungsweite des Reims. Durch wie viele Versfüße hindurch hält das Ohr das Ausklingen eines Verses fest genug, um das Ausklingen eines andern als gleich zu empfinden? Poggel irrte jedenfalls in seiner Theorie des Reims, wenn er den Gleichklängen höchstens eine Distanz von sechs Versfüßen gestattete, und daher in Alexandrinern, wie:

Er hilft der Wissenschaft, weil, wenn er die beschützt,
Er auch der Wahrheit hilft, und auch der Tugend nützt...

die Gleichklänge schon beinahe unwirksam fand. Folgerecht hätte er auch die gekreuzten Reime in den nachstehenden Versen, denen er doch das rechte Maß der Entfernung zuerkennt, mißbilligen müssen; denn die zusammengehörigen Gleichklänge stehen hier nicht minderweit von einander ab:

Von dem Berge zu den Hügeln — Da erklingt es wie von Flügeln,
Niederab das Thal entlang, — Da bewegt sich's wie Gesang.

Überhaupt läßt sich für die Wirkungsweite des Reims nicht eine so einfache und allgemeine Formel aufstellen; es kommen dabei viele Punkte in Betracht, und zwar erstens die Lautbeschaffenheit der Gleichklänge. Nicht alle Wörter prägen sich dem Ohre mit gleich nachhaltiger Kraft und Fülle ein; und es kann die stärkere Wirksamkeit auf der Schärfe und Fülle des Eindrucks, den die Vokale machen, oder auf der Intensität der Konsonanten, oder auf beiden zugleich beruhen. Wenn es in Schillers Handschuh heißt: „Der packt sie mit seinen grimmigen Tatzen" und erst nach vier, freilich kurzen Versen: „Lagern sich die gräulichen Katzen," so stehen die Reimwörter zwar fern von einander, werden aber ihrer intensiven materiellen Kraft wegen von dem Hörer noch aufeinander bezogen. Zweitens

Digitized by Google

haben Reime, welche sich durch ihre Lautbeschaffenheit von den benachbarten scharf unterscheiden, eine größere Wirkungsweite. Der Leser kann sich davon durch Vergleichung der beiden im nächsten Paragraphen angeführten Stanzen überzeugen. Drittens wirken Reime weiter, die von sämtlichen übrigen geschlechtsverschieden sind, z. B. vereinzelte männliche zwischen lauter männlichen:

Soeben verhallte die Mitternachtstunde;
Der Türmer zu Burgeis schaut in die Runde,
Rings schlummert die Gegend im Mondenschein;
Und unten am Fuße des Turmes glänzen,
Geschmückt mit Leichensteinen und Kränzen,
In falbem Lichte der Gräber Reihn.

Viertens erweitert sowohl der Wortaccent, als der Satzaccent (vgl. oben §§ 4—8), desgleichen der sogenannte Redeton, der einen grammatisch untergeordneten Begriff stärker hervorhebt, wenn sie auf die Reimwörter fallen, den Wirkungsbereich des Gleichklangs. Endlich wächst auch durch Wiederholung eines Gleichklangs seine Wirkungsweite. Ein dreimal wiederholter Reim vermag auf einen korrespondierenden vierten auch in größerer Ferne seine Wirkung auszuüben.

§ 49. Der schon im vorigen Paragraphen als wünschenswert bezeichnete bedeutende Unterschied zwischen den Lauten der verschiedenen Reimreihen ist nicht bloß der Fernwirkung des Reimes günstig, sondern erleichtert dem Hörer auch die Auffassung der Gliederung eines poetischen Redestücks. Die Lautverschiedenheit der Vokale der benachbarten, besonders der verschlungenen Reimreihen hat hier den Zweck, daß die letzteren sich scharf voneinander absetzen. Man kann die Regel auch so ausdrücken: Die Reimwörter der verschiedenen Reihen dürfen auch nicht einmal annähernd miteinander assonieren; je lautverschiedener sie sind, desto leichter faßt das Ohr das Gliederungsgesetz auf. Von der Richtigkeit des Gesagten kann sich der Leser durch Vergleichung folgender zwei Stanzen von A. W. Schlegel*) überzeugen:

*) Aus einer Widmung an die ältern südeuropäischen Dichter, von denen er Lieder übersetzt hatte.

Digitized by Google

Nehmt dies mein Blumenopfer, heil'ge Manen!
Wie Göttern, biet' ich euch die eignen Gaben.
Mit euch zu leben und den deutschen Ahnen,
Ist, was mir einzig das Gemüt kann laben.
Halb Römer, stammt ihr dennoch von Germanen;
So laßt mit deutscher Red euch denn begaben
Und heim euch führen an des Wohllauts Banden
Zu nördlichen aus südlich schönen Landen.

Eins war Europa in den großen Zeiten,
Ein Vaterland, des Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten.
Ein Rittertum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für einen Glauben wollten alle streiten,
Die Herzen waren einer Lieb erschlossen.
Da war auch eine Poesie erklungen
In einem Sinn, nur in verschiedenen Zungen.

Die erste Stanze ist gewiß im übrigen musterhaft gebaut; aber die drei Reimreihen derselben (Manen, Ahnen, Germanen — Gaben, laben, begaben — Banden, Landen) sind alle von demselben Ton und zwar von dem vollen und klangreichen **a** imprägniert, verschwimmen daher dem Ohr leicht ineinander. Um sie zu sondern, muß der Hörer sich an die schwächer ins Ohr fallenden Unterschiede der Konsonanten halten und diese mit Mühe aus dem alles beherrschenden Klange ausscheiden. Wie scharf und bestimmt dagegen sondern sich die Reimreihen der zweiten Stanze durch ihre Lautverschiedenheit (zeiten, leiten, streiten — entsprossen, Genossen, erschlossen — erklungen, Zungen), und wie sehr wird dadurch dem Ohr die Auffassung der Strophengliederung erleichtert!

§ 50. Eben weil die rasche und sichere Auffassung des Gliederungsgesetzes für den einheitlichen Eindruck eines Gedichtes von großer Wichtigkeit ist, hüte man sich auch, den Hörer durch überflüssige, selbst nur annähernde Gleichklänge schwankend und irre zu machen. Das Gedicht Männerthräne von Anast. Grün beginnt:

Mädchen, sahst du jüngst mich weinen?
Sieh, des Weibes Thräne dünkt
Mir der klare Tau des Himmels,
Der in Blumenkelchen blinkt.

Digitized by Google

Ob die trübe Nacht ihn weinet
Ob das Morgenrot ihn bringt,
Stets doch labt der Tau die Blume,
Und sie hebt ihr Haupt verjüngt.

Hier findet sich der Hörer versucht, die, wenn auch unreinen Reime dünkt, blinkt, bringt, verjüngt, der Absicht des Dichters und der weitern Ausführung des Liedes zuwider, auf einander zu beziehen, daher statt zwei vierzeiliger Strophen eine achtzeilige anzunehmen und diese als Grundform des Liedes zu denken. Es ist demnach besonders im Anfange eines Gedichtes, wo das Gliederungsgesetz erst aufgefaßt werden soll, durchaus ratsam, für die zwei ersten Strophen Reimreihen von bedeutender Lautverschiedenheit zu wählen.

§ 51. Es darf ferner bei dem Bau größerer Strophen die Verwickelung und Verschlingung der Reimreihen nicht so weit getrieben werden, daß dem Hörer die Auffassung des darin herrschenden Gesetzes Mühe macht. Die Grenze des hier Zulässigen hängt wieder von der Intensität und der darauf beruhenden Fernwirkung des Reims ab. Energische Gleichklänge vermögen auch durch eine künstlerische und verwickeltere Reimverkettung hindurch das Gefühl des Gliederungsgesetzes zu wecken nnd wach zu erhalten. So dürfen die Italiener mit ihren volltönenden Reimklängen es wagen, ein so kompliziertes Ganze wie die Kanzone (§ 91) zu bauen; im Deutschen ist das schon bedenklicher. Selbst in Schlegels Kanzonen, deren Verse fast alle mit so kräftigen Lauten, als unsere Sprache sie bietet, ausklingen, dürfte das Ohr schwerlich, wenn nicht das Auge zu Hülfe kommt, ohne besondere Aufmerksamkeit das Reimfolgegesetz heraushören. Eine besondere Aufmerksamkeit aber auf die äußere Form darf der Dichter im allgemeinen nicht voraussetzen. Indem der Hörer sich den durch ein Gedicht in ihm angeregten Gedanken, Bildern und Gefühlen hingibt, soll die Form mit geheimnisvollem, bewußtlosem Zauber auf ihn wirken.

§ 52. Damit dieser Zweck um so voller erreicht werde, hat der Dichter auch darauf zu achten, daß die syntaktische

Digitized by Google

Gliederung eines poetischen Redestücks mit der durch den Reim bewirkten Gliederung zusammenfalle, eine Regel, die jedoch in größerer Strenge nur von Dichtungen echt lyrischen, folglich musikalischen Charakters, nicht aber von Redeversen gilt. Redeverse dürfen und müssen sogar, wie sich uns später zeigen wird, stellenweise mit ihren syntaktischen Gliedern über die rhythmischen Grenzen hinübergreifen. Zur Erläuterung der eben angedeuteten Regel können ein Paar Strophen aus Schillers Kranichen des Ibykus dienen:

Seid mir gegrüßt, befreundte Schaaren,
Die mir zur See Begleiter waren!
Zum guten Zeichen nehm' ich euch;
Mein Los, es ist dem euren gleich.
Von fernher kommen wir gezogen,
Und flehen um ein wirtlich Dach;
Sei uns der Gastliche gewogen,
Der von dem Fremdling wehrt die Schmach!

Die Strophe, nach dem Schema aabbcdcd gebaut, gliedert sich dem Reim nach zunächst in die zwei Hanptabschnitte aabb und cdcd, und diese halbieren sich wieder in je zwei Unterteile von zwei Versen. Damit übereinstimmend fällt die syntaktische Hauptpause nach Vers 4; und ebenso koincidieren die syntaktischen Nebenpausen nach V. 2 und V. 6 mit der Untereinteilung durch den Reim. Anders freilich verhält es sich, wenn man mit dem Musenalmanach und manchen Ausgaben von Schillers Gedichten die drei ersten Verse so interpungiert:

Seid mir gegrüßt, befreundte Schaaren!
Die mir zur See Begleiter waren,
Zum guten Zeichen nehm ich euch.

Damit ist in der ersten Vershälfte die Kongruenz der syntaktischen Pausen zweiter Ordnung mit den durch den Reim bewirkten Pausen aufgehoben. Schlimmer noch gestaltet sich der Kongruenzmangel in folgender Strophe, wenn man sie, wie dies wenigstens früher meist geschah, nach dem fünften Verse mit einem Semikolon interpunktiert:

Digitized by Google

Denn Bank an Bank gedränget sitzen,
Es brechen fast der Bühne Stützen,
Herbeigeströmt von fern und nah,
Der Griechen Völker wartend da,
Dumpfbrausend, wie der Meeres Wogen;
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau.

Dieser Interpunktion zufolge schließt sich V. 5 syntaktisch der ersten Strophenhälfte an, während er der Reimgliederung nach zur zweiten gehört, so daß also hier eine Diskongruenz der beiderseitigen *Hauptglieder* entsteht. Da ich keine logische Notwendigkeit sah, den V. 5 syntaktisch zur ersten Strophenhälfte zu ziehen, und bei Schiller ein zu reges Gefühl für Formschönheit voraussetzen mußte, um sich eine solche Verletzung derselben zu gestatten, so trug ich schon in meiner ersten kommentierten Ausgabe von Schillers Gedichten kein Bedenken, die Interpunktion der Strophe mit obiger Regel in Einklang zu bringen.

§ 53. Was endlich die Gliederung der poetischen Rede *in die einzelnen Verse* betrifft, so ist es ohne Zweifel fehlerhaft, wenn der Dichter zwei grammatisch enge zusammengehörige Wörter auseinanderreißt, wie etwa Freiligrath in den Versen.

Siehst du das Blut, o Rhein, Vom Opfer ist's, das *ein*
Das meine Füße rötet? Äthiope mir getötet.

Indes kann ausnahmsweise eine solche Regelverletzung einen anderweitigen Gewinn bringen, und zwar indem sie zur *Hervorhebung* eines Begriffs oder Gedankens, einer Vorstellung, eines Bildes oder eines Gefühls dient. Aus diesem Gesichtspunkt ließe sich vielleicht das als Reimwort gebrauchte *und* entschuldigen oder gar rechtfertigen in den Freiligrathschen Versen:

O, welch ein wunderbarer Grund!
Er lässet Schiffe scheitern, — und
Er lässet sie vor Anker gehn.

Digitized by Google

Schiller trennt durch den Reim auffallend oft das beigeordnete Adjektiv, wenn es einen bedeutsamern Begriff ausdrückt, von dem zugehörigen Substantiv, meistens bei trochäischem Rhythmus, allerdings zuweilen auch da, wo man zweifeln könnte, ob die Bedeutsamkeit des Adjektivs groß genug sei, um die Trennung zu rechtfertigen:

Vater Zeus, der über alle
Götter herrscht in Äthers Höhn ...
Denn auch Niobe, dem schweren
Zorn der Himmlischen ein Ziel ...

Seht ihr dort die altergrauen
Schlösser ...
Und sie freute sich des schönen
Meeres ...

§ 54. Die bisher besprochenen speciellern Regeln für die Behandlung des Reims bezogen sich hauptsächlich auf seine architektonische Wirksamkeit, die nächstfolgenden werden vorherrschend seine malerische, plastische und musikalische Kraft betreffen. Ich sage vorherrschend, weil beide Wirkungsarten oft vielfach ineinander spielen. Hier ist also eine Hauptregel festzuhalten: Der Dichter strebe, die Gleichklänge möglichst auf diejenigen Wörter und Silben zu verlegen, welche die relativ bedeutsamsten Vorstellungen ausdrücken. Diese Regel folgt aus dem ästhetischen Grundgesetz (§ 58, Bd. I), welches Einstimmigkeit der mannigfaltigen Berührungen, harmonisches Zusammenwirken der Eindrücke auf die mehrfachen Seiten unseres Wesens verlangt. Da die Reimklänge durch ihre Stellung auf den Gipfeln der Verse und ihre Wiederholung die herrschenden Klänge sind, so würde ein Widerspruch zwischen den äußern und innern Berührungen entstehen, wenn die durch die Reimwörter ausgedrückten Vorstellungen für den Inhalt des darzustellenden Gedankens eine untergeordnete Bedeutung hätte. Hier zeigt sich, wie geeignet zu wirksamem Gebrauche des Reims vor vielen andern Sprachen die unsrige ist. Sie hat freilich eine Menge volltönender Endungen allmählich abgeschwächt oder ganz abgeschliffen und so sich vieler schönen und kräftigen Ausklänge beraubt; aber eben dadurch rückten die Stamm- und Wurzelsilben mehr ans Ende der Wörter, so daß sie am Gleichklange teilnehmen, ja die Hauptträger desselben werden konnten,

Digitized by Google

während z. B. den lateinischen Wortstämmen bei der Vielsilbigkeit der Flexionen (arum, orum, ibus, amus, isti, erunt, erimus u. s. w.) gar häufig kein Anteil am Reimklange zufällt. Indem die deutschen Stammsilben zugleich die Träger des Tons sind, tritt nun auch das durch den Wortaccent als das bedeutsamste Hervorgehobene in den Klangfocus des Verses, so daß vollkommene Einstimmigkeit zwischen den Berührungen des äußern und des innern Sinnes herrscht. Ausnahmsweise werden allerdings statt der Begriffswörter auch Formwörter die Reimstelle einnehmen, aber auf eine wirksame Weise doch nur, wenn auf sie der Satz- oder Redeton fällt.

§ 55. Zumal in den Reimklängen lasse der Dichter die Sprache den Rest ihrer ehemaligen onomatopoetischen und musikalischen Kraft möglichst entfalten. Die Poesie soll zwar durchweg in der Sprache diese Kraft zu wecken und zu steigern suchen; es liegt aber in ihrem Interesse, hierbei auf die Reimwörter als bevorzugte, das Ganze mit ihrem Klange beherrschende Laute ganz besonders zu achten. Mögen die Reimwörter durch kräftige Lautmalerei der Phantasie des Hörers die Erzeugung eines Bildes erleichtern, oder mögen sie durch charakteristische Klangfarben gewisse Gefühlseindrücke verstärken, immer wirken sie wegen ihrer Stellung vor der Versschlußpause und mittelst ihrer durch Wiederholung gesteigerten Kraft eindringlicher und nachhaltiger, als ein sonst gleich ausdrucksvolles Wort im Innern des Verses. Jedoch wächst ihre Wirkung, wenn sich entsprechende Lautmalerei der Binnenwörter des Verses hinzugesellt, wie z. B. in den Bürgerschen Versen:

Und das Gesindel husch, husch, husch
Kam hintennach geprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.

Und weiter, weiter hopp, hopp, hopp
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Digitized by Google

§ 56. Bei der Wahl der Reimklänge ist aber auch auf den Gesamtcharakter des Gedichts und auf die in ihm vorwaltende Gefühlsart und Stimmung zu achten, und zwar kommt hierbei nicht bloß die Lautbeschaffenheit der Reime, sondern auch ihre Gruppierung und Folge, ihre Geschlechtsverschiedenheit, sowie die Anzahl der Wiederholungen desselben Gleichklanges in Betracht. Manches, was hier zu sagen wäre, ist schon in früherm (§§ 41 und 42) besprochen worden, so daß ich mich kürzer fassen darf. Was zunächst die Lautbeschaffenheit der Reime betrifft, so müssen Gleichklänge mit hellen und hohen Vokalen, wie **i** und **e** = **é**, in Gedichten, worin eine leichte, freie, heitere Stimmung herrscht, vorwalten. Gedichten dagegen von ernstem, würdevollem, feierlichem Charakter geziemen Reimlaute mit gewichtigern Vokalen, besonders dem langen **a**; in Gedichten düsterer, dumpfer Stimmung gibt **u** den Reimen die angemessene Klangfarbe. Die getrübten (**ä**, **ö**, **ü**, **e** = **è**) und diphtongischen Reimvokale kommen Gedichten zu, in denen gemischte Empfindungen herrschen. Nicht minder sollen sich die konsonantischen Elemente der Reimlaute nach Härte und Weichheit, nach Starrheit und Flüssigkeit, nach Dumpfheit und Klarheit der ein Gedicht durchziehenden Stimmung anschließen. — Bei der Reimgruppierung ist nicht bloß die verschiedene Verkettungsart, sondern auch die Entfernung der Reime zu berücksichtigen. Inbetreff der letztern gilt die Regel: die Reime müssen um so dichter stehen, als die Reimverse um so kürzer sein, je musikalischer der ideelle Inhalt des Gedichtes ist, d. h. je mehr der klare Begriff, das helle Anschauen vor dem dunklern Empfinden oder einem phantasmagorischen Wechsel von Bildern zurücktreten. Um so dichter und glänzender das Netz der Reime gewoben wird, um so weniger läßt es feste Gestalten durcherkennen. Wie traumähnlich z. B. gaukeln die Bilder des Geisterchors im Faust an uns vorüber!

Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!
Reizender schaue Freundlich der blaue Äther herein!
Wären die dunkeln Wolken zerronnen!
Sternlein funkeln;

Digitized by Google

Mildere Sonnen — Folget hinüber;
Scheinen darein — Und der Gewänder
Himmlischer Söhne — Flatternde Bänder
Geistige Schöne, — Decken die Länder,
Schwankende Beugung — Decken die Lauben,
Schwebet vorüber; — Wo sich fürs Leben
Sehnende Neigung — Tief in Gedanken
Liebende geben u. s. w.

Dieser Chor zeigt zugleich, daß, wo ein buntes Bildergewirre darzustellen ist, eine vielfach abwechselnde Verkettung der Reime sich empfiehlt. Im allgemeinen wird die gepaarte Stellung an ihrem Platze sein, wenn die darzustellenden Bilder und Gefühle sich bestimmter von einander sondern, die gekreuzte, wenn sie inniger verbunden sind, die einschließende, wenn mehrere Einzelideen als eine zusammengehörige abgeprägte Gruppe auftreten sollen. — In Beziehung auf die Geschlechtsverschiedenheit der Reime lassen sich folgende Sätze aufstellen: a) Männliche Reime passen am besten für Gedichte, worin Kraft, Festigkeit, Mut, Entschlossenheit sich ausspricht. Wie viel verlöre, wenn man die männlichen Reime mit weiblichen vertauschte, Goethes „Geistesgruß" an Ausdruck:

Sieh, diese Sehne war so stark, — Die Knochen voll von Rittermark,
Dies Herz so fest und wild, — Der Becher angefüllt . . .

oder die Partie in Schillers „Lied von der Glocke":

Rühmt sich mit stolzem Mund: — Gegen des Unglücks Macht
Fest wie der Erde Grund, — Steht mir des Hauses Pracht.

b) Die sanft ausklingenden weiblichen Reime dagegen eignen sich zum Ausdruck des Milden, Weichen, Schmelzenden, Sehnsüchtigen. Demnach würden z. B. für die ottave rime, diese, wie Schiller sagt, „von der Liebe geschaffene Strophe", ausschließend weibliche Reime zweifellos die angemessensten sein (wie denn auch die italienischen Stanzen nur solche enthalten) — wenn nur nicht darauf Rücksicht zu nehmen wäre, daß in unsrer Sprache die Zahl der trochäischen Wortausgänge leider übergroß ist, und die durch sie erzeugte Eintönigkeit nicht durch eine fortlaufende Reihe trochäischer Versausgänge gesteigert

Digitized by Google

werden darf. c) Männliche Reime, mit weiblichen wechselnd, eignen sich für die Darstellnng gemischter Empfindungen, worin Festes und Weiches, Herbes und Mildes, Trotziges und Hingebendes und verwandte Gegensätze mit einander wechseln, oder verschmelzen und sich gegenseitig mildern. d) Die selten vorkommenden gleitenden Reime schließen sich passend dem Ausdruck froher Lebendigkeit und Beweglichkeit in daktylischen Versen an:

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden,
Eilet zu blühn!

e) Die noch seltnern schwebenden oder spondeischen Reime drücken das gewichtvoll Hemmende, das zu ernster Betrachtung Anhaltende und Ähnliches aus. — Die andauernde Wiederholung derselben Gleichklänge, die Verschlingung derselben durch ein ganzes Gedicht, ist da an ihrem Platz, wo entweder die Betrachtung um einen Gegenstand kreist und ihn von seinen verschiedenen Seiten auffaßt; oder wo ein Bild, wenn auch in wandelnder Gestalt, immer wiederkehrt; besonders aber wo ein Gefühl sich unabläßig wiedererzeugt und sich schwärmerisch selbst genießt. In folgenden Versen von Schnezler entspricht die stete Wiederkehr der nämlichen Reime sehr schön der durch das ganze Gedicht sich hindurchschlingenden Idee des Mitlebens des Dichters mit dem gesamten Weltall:

Ich fühle mich im ganzen weiten All,
Ich kreise mit in aller Wesen Ringe.
Ich fühle mich im fernsten Sonnenball,
Wie in dem kleinsten der beseelten Dinge.
Im Lichtstrahl, Blumenduft und Wiederhall
Erglänz' ich, ströme aus ich und erklinge;
Es ist das Sehnsuchtslied der Nachtigall
Dasselbe Lied, das ich im Innern singe.
Hoch zu dem Himmel und der Alpen Wall
Laß ich mich heben auf des Adlers Schwinge;
Um Blumen gaukl' ich, um des Borns Krystall
Mit der Sylphide, mit dem Schmetterlinge.
Ich fühle brausen mich im Wasserfall,
Wie ich als Bächlein mich durch Wiesen schlinge;

Digitized by Google

Ich fühle mich in Sturm und Donnerschall,
Als Hauch des Hirten in der Lenzsyringe —
Ich fühle mich im ganzen weiten All
Und kreise mit in aller Wesen Ringe.

§ 57. Da der Reim in der Regel in Verbindung mit dem Rhythmus auftritt, kann sich die Frage erheben, ob und welche Beschränkungen oder Förderungen für die Wirkung des Reimes aus dieser Verbindung fließen. Hierbei ist es nötig, zwischen einem komplizierten und einem einfachen Rhythmus zu unterscheiden. Ein kunstreicher, verwickelter Versbau, wie ihn die antiken Strophenformen meistens zeigen, verträgt sich nicht mit dem Reim. Worin dies begründet ist, hat Poggel in seinem Schriftchen über die Gleichklänge erörtert. Der Reim steht vorherrschend im Dienst des Gefühls, der Rhythmus im Dienst des Begehrungsvermögens. Die Thätigkeiten beider Vermögen vereinigen sich zwanglos nur bis zu einem Grade. Wird durch einen kunstvoll zusammengesetzten Versbau die energische Bewegung einer Leidenschaft ausgedrückt, so ist der Reim, dessen Klänge nur das ruhigere Gefühl wahrnimmt, leer und ohne Zweck. Umgekehrt, soll durch Gleichklänge das Gefühl angesprochen werden, so ist leidenschaftliche und kunstvoll wechselnde Bewegung des Rhythmus fern zu halten. Wenn nun Poggel hieraus folgert, daß der Jambus und der Trochäus sich am besten zu Reimversen eignen, und neben ihnen nur noch der Daktylus zu dulden sei, so muß die gleiche Duldung für den Anapäst in Anspruch genommen werden, und mit um so mehr Recht, weil er, dem Verse einen steigenden Gang gebend, den Reim in den höchsten Ictus, an die wirksamste Stelle bringt. Gottschall widerspricht in seiner Poetik (wie in seiner dichterischen Praxis) der Poggelschen Lehre. Er hält die kunstreiche Architektonik der antiken Strophenformen für ganz verträglich mit dem Reime und beruft sich dabei auf eine Stelle in Guests History of English Rhythmus, wo es heißt: The rhyme marks and defines the accent ant thereby strengthens and supports the rhythme. Richtig ist diese Behauptung, wenn man, wie Guest, an einfache Rhythmusarten denkt; ein kom-

Digitized by Google

plizierter Versbau aber lenkt unausbleiblich die Aufmerksamkeit des innern und äußern Sinnes vom Reim ab und beeinträchtigt dessen Wirkung, weshalb ihre Verbindung zu vermeiden ist. — Fragt man, ob ein einfacher Rhythmus die Wirkung des Reims, und umgekehrt der Reim die Wirkung eines einfachen Rhythmus zu steigern vermöge, so ist darauf mit ja zu antworten, aber nur dann, wenn beide in ihrem Charakter einander entsprechen. Im allgemeinen entspricht der männliche Reim dem steigenden, kräftig aufstrebenden, also dem jambischen und anapästischen Rhythmus, der weibliche Reim dem sinkenden, ruhig einsetzenden, also dem trochäischen Rhythmus, der gleitende Reim dem muntern daktylischen Rhythmus. Mehrfache Umstände jedoch können hier modifizierend und beschränkend eintreten. So kann es, wo ein gemischter Eindruck erzielt wird, geradezu zweckdienlich sein, den Reim mit einem gegenartigen Rhythmus zu verbinden. Ferner ist bei den weiblichen Reimen in trochäischen Versen inbetracht zu ziehen, daß in der deutschen Sprache (wie schon im vorigen § sub b angedeutet worden) die trochäischen Wortausgänge weit überwiegen und daher leicht eine widerwärtige Eintönigkeit entsteht, wenn sich ihnen eine ununterbrochene Reihe sinkender Versausgänge zugesellt. Dann gebietet auch das Bedürfnis des Abschlusses einer Strophe oder eines Strophengliedes oft die Anwendung der gegenstimmigen Reimgattung. So dient der männliche Reim dazu, eine Reihe weiblich gereimter Verse abzuschließen; und umgekehrt läßt man eine Reihe männlich gereimter in einem Schlußpaar weiblicher Reime sanft ausklingen. Am entschiedensten fordert aber eine Reihe gleitender Reime entweder eine rasche und kräftige Hemmung der rollenden Bewegung der durch einen männlichen Reim (vgl. das Beispiel im vor. § sub d), oder eine mildere Beruhigung derselben durch einen weiblichen Versschluß.

§ 58. Die Poetiker pflegen von dem Gebrauch veralteter abgenutzter Reime abzuraten. Es geht allerdings den Gleichklängen, wie den bildlichen Ausdrücken; durch langen Gebrauch büßen beide einen großen Teil ihrer Wirkung auf Einbildungskraft und Gefühl ein; wie mit jedem Jahrhundert

Digitized by Google

eine ganze Flora von Tropen verwelkt und zu unbildlicher Bezeichnung vertrocknet, so verliert auch eine Anzahl von Reimen ihre Frische. Indes sei man nicht zu ängstlich im Gebrauch von Reimen, wie Sonne und Wonne, Liebe und Triebe, Herzen und Schmerzen. Stehen sie vereinzelt zwischen unabgenutzten, oder trennt man sie durch einen dritten noch nicht verbrauchten Gleichklang (wie etwa Schmerz und Herz durch himmelwärts), oder frischt man sie durch Zusammensetzung mit andern Wörtern auf (Mutterliebe, Feuertriebe, — Seelenschmerz, Flammenherz u. dgl.), so mag man sie getrost sich gestatten. Es ist mit dem Urteil über verbrauchte oder unverbrauchte Reime eine mißliche Sache; wer möchte es wagen, die Grenze zwischen ihnen zu ziehen? Weitaus die meisten Reime sind schon unzählig oft gebraucht worden; will man sie alle zu den abgenutzten werfen? — Dagegen hüte man sich anderseits vor allzu gesuchten Reimen, wie sie z. B. bei Freiligrath nicht selten sind. Es findet sich nur zu häufig bei den Dichtern der Neuzeit, daß sie, um einen recht durch Neuheit überraschenden Reim zu gewinnen, dem Gedanken oder der Sprache Gewalt anthun und so dem Gedicht einen größern Schaden zufügen, als es der fadenscheinigste Reim vermocht hätte. Aber auch, wo der Neuheit des Reims zuliebe weder der Gedanke verfälscht, noch der Ausdruck verrenkt wird, ist ein fern herbeigezogener seltsamer Reim der Gesamtwirkung des Gedichtes nachteilig; denn die Form soll bescheiden im Dienst des Gedankens bleiben und nicht durch Seltsamkeit die dem Inhalt vorherrschend gebührende Aufmerksamkeit auf sich lenken. Insbesondere ist vor gehäuftem Gebrauch der Fremdwörter im Reim, so volltönend sie auch sein mögen, zu warnen; nicht bloß, weil sie dem Gedicht ein fremdartiges Gepräge geben, sondern auch weil ihnen meistens der große Vorzug der deutschen Reimwörter, auf ihrer bedeutsamsten Silbe den Gleichklang zu tragen, abgeht.

§ 59. Aus gleichem Grunde, wie die allzugesuchten, sind die sogenannten reichen Reime zu meiden, d. h. solche Gleichklänge, die bei abweichender Bedeutung in allen Lauten, auch

Digitized by Google

den allitterierenden Konsonanten, übereinstimmen; z. B. lose, Lose (sorles) — Wagen, wagen — leise, Geleise — Wogen, gewogen u. s. w. Sie lenken im Deutschen (anders verhält es sich in der französischen Poetik) auf eine störende Weise die Aufmerksamkeit auf sich, weil sie mehr übereinstimmende Elemente, als die gewöhnlichen Gleichklänge, haben. Durch Zwischenschiebung eines nicht reichen Reimes wird dieses Störende bedeutend geschwächt (gewogen, entzogen, Wogen). Sogenannte gleiche Reime, die dasselbe Wort in derselben Bedeutung wiederholen, sind unter Umständen ganz an ihrem Platz. Es gibt einzelne Fälle, wo es für die Wirkung auf Einbildungskraft oder Gefühl vorteilhaft ist, dieselbe Vorstellung wiederholt durch den vollen Gleichklang hervorzuheben, wie in einem Liede von Stolberg:

Ach! es entschwindet mit tauigem Flügel
Leis, wie auf wiegenden Wellen, die Zeit.
Morgen entschwindet mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit,
Bis ich auf höherem, strahlendem Flügel
Selber entschwinde der wechselnden Zeit.

§ 60. Daß die gegebenen Regeln für den Gebrauch des Reims zum großen Teile auf die Behandlung des komischen und naiven Reims keine Anwendung finden, ist schon früher angedeutet worden. Im Komischen scherzt der Reim oft mit seinen eigenen Fehlern, bringt manchmal absichtlich relativ unbedeutende Vorstellungen in die Gleichklangstellen, verschmäht nicht verstümmelte oder verrenkte Sprachformen, erlaubt sich Fremdwörter und spottet noch in vielen Beziehungen der Gesetze des ersten Reims.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Theorie der Strophe.

§ 61. Die Theorie der Strophe bedarf einer weit eingehendern Darstellung, als ihr die Lehrbücher der Poetik zu widmen pflegen. In der poetischen Praxis herrscht eine grenzenlose Willkür in Bau und Gliederung der Strophen, und selbst einige unsrer vorzüglichsten Dichter lassen manchmal die unumgänglichsten, aus der Natur der Strophe sich unmittelbar ergebenden Gesetze unbeachtet. Um so mehr ist eine Darlegung und Begründung derselben geboten. Im nächstfolgenden werde ich zuerst den deutschen Strophenbau mit besonderer Berücksichtigung der Reimstrophen, hierauf eine Reihe neuern europäischen Kulturvölkern und Orientalen entlehnter Formen, sodann die im Deutschen üblichern antiken Strophenformen, schließlich die in epischen und dramatischen Dichtungen vorherrschend angewandten Versmaße näher betrachten.

§ 62. Um eine tiefere Einsicht in das Wesen der Strophe und die Gesetze ihres Baues zu gewinnen, wird es zweckdienlich sein, sie nacheinander aus vier verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten: erstens als einheitliches Ganzes, zweitens als gegliedertes Ganzes, drittens als Glied eines größern Ganzen, viertens mit Rücksicht auf die Verse, woraus sie zusammengesetzt ist. — Schon aus dem Begriff der Strophe als einer höhern Stufe von rhythmischer Einheit folgt von selbst, daß kein Komplex von Versen, der nicht von dem Ohr als ein abgerundetes Ganze aufgefaßt wird, für eine Strophe gelten darf, mag er sich auch dem Auge des Lesers als eine Einheit darstellen. Es sind daher vierzeilige Strophen, wie die des Löwenritt von Freiligrath:

Zagend auf lebend'gem Throne sehn sie den Gebieter sitzen
Und mit scharfer Klaue seines Sitzes bunte Polster ritzen;
Rastlos, bis die Kraft ihr schwindet, muß ihn die Giraffe tragen,
Gegen einen solchen Reiter hilft kein Bäumen und kein Schlagen...

Digitized by Google

aus dem Grunde zu tadeln, weil sie dem Ohr in zwei nach einerlei Gesetz geformte Hälften zerfallen, die eben ihrer völligen Übereinstimmung im Bau wegen selbst wahre Strophen sind. Fragt man, worauf denn Übereinstimmung und Verschiedenheit im Bau einer Strophe beruhen, so sind besonders folgende Punkte hervorzuheben: Rhythmusart, Anzahl der zu einem jeden Verse verbundenen Füße, ferner Pausen und Verseinschnitte, Anzahl der strophlich verbundenen Verse, Reimstellung, Geschlechtsbeschaffenheit der Reime. Die beiden Hälften der oben angeführten Freiligrathschen Strophe stimmen in allen diesen Stücken überein, bilden demnach jede für sich eine zweizeilige Strophe. Unterschieden sie sich auch nur in einem dieser Stücke, so würde dies genügen, um sie zu einer vierzeiligen Strophe zusammenzuschließen. So haben ausnahmsweise im Löwenritt die Strophen 2 und 7 in der ersten Hälfte weibliche, in der zweiten männliche Reime, und werden dadurch echte Strophen:

Gleich der Wolke, deren Leuchten Israel im Lande Yemen
Führte, wie ein Geist der Wüste, wie ein fahler, luft'ger Schemen,
Eine sandgeformte Trombe in der Wüste sand'gem Meer
Wirbelt eine gelbe Säule Sandes hinter ihnen her.

Die Geschlechtsverschiedenheit der Reime in den beiden Strophenhälften ist es hier, was diese zu Gliedern einer vierzeiligen Strophe macht. In einem dem Löwenritt nachgebildeten Gedicht von Bube, der Rossebändiger betitelt, worin ein Jaguar ein wildes Pferd zu Tode reitet, ist das Zerfallen der vierzeiligen Strophe durch gekreuzte Reimstellung vermieden, wobei jedoch der Übelstand sich entwickelt, daß die zusammengehörigen Reimwörter einander zu fern stehen, um recht wirksam zu werden:

Wütend schlägt das Roß die Lüfte, schüttelt sich und sträubt sich bäumend;
Doch es hält sich ohne Sattel, ohne Bügel fest der Reiter,
Spornt es rastlos wild und wilder, treibt es blutbefleckt und schäumend
Durch die ungeheure Fläche, durch die hohen Halme weiter.

Digitized by Google

Reimt man die Nibelungenstrophe paarweise männlich und baut sie in allen vier Versen übereinstimmend (wie z. B. Uhland in des Sängers Fluch), so zerfällt sie dem Ohr in zwei zweizeilige Strophen. Hat aber das letzte Hemistichium, wie in der alten Nibelungenstrophe, vier Hebungen statt drei, so ist die Strophe einheit gewahrt. Wäre die Strophe der Mathissonschen Abendlandschaft:

Pappeln wehn
Auf den Höhn;
Eichen glühn, zum Schattendome
Dicht verschränkt, am Felsenstrome

auch im zweiten Verspaar männlich gereimt (Schattendom, Felsenstrom), so würden sich die beiden Verspaare dennoch als Glieder einer Strophe darstellen wegen der verschiedenen Länge der Verse. Hat eine achtzeilige Strophe, wie Schillers Kassandra (und so viele andere Gedichte) bei völlig übereinstimmendem Bau der Verspaare die Reimstellung ababcdcd, so zerfällt sie dem Ohr in zwei vierzeilige Strophen; gibt man ihr aber die Reimstellung ababccdd, wie in Goethes Neue Liebe neues Leben, oder ababcddc, wie im Gedicht Des Paria Gebet, so erscheint die Strophe als ein einheitliches Ganze:

Herz, mein Herz, was soll das geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.
Weg ist alles, was du liebtest,
Weg warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiß und deine Ruh —
Ach wie kamst du nur dazu?

Großer Brama, Herr der Mächte,
Alles ist von deinem Samen;
Und so bist du der Gerechte.
Hast du denn allein die Bramen,
Nur die Rajas und die Reichen,
Hast du sie allein geschaffen?
Oder bist du's auch, der Affen
Werden ließ und unsers Gleichen?

So viel genüge, um zu zeigen, daß schon die Verschiedenheit in einem der oben erwähnten Punkte ausreicht, um einem Verskomplex das Gepräge strophischer Einheit zu geben.

§ 63. Aber auch, wo völlige Übereinstimmung in jenen Punkten herrscht, können ausnahmsweise andere Mittel diesen Zweck erfüllen. Dahin gehören Gleichklänge, welche sich als ein zusammenhaltendes Band durch eine ganze

Digitized by Google

Strophe hindurchschlingen, ferner Refrains und refrainartige Verse, welche das Strophenende bestimmt kennzeichnen, desgleichen Chorverse, welche die Strophen voneinander sondern, auch dialogische Verteilung der einzelnen Strophen an verschiedene Personen. Ich lasse auch von diesen Mitteln einige Beispiele der Anwendung folgen. In Goethes Tischlied fällt die achtzeilige, nach dem Reimschema abcbdbeb gebaute Strophe nicht in zwei vierzeilige auseinander, weil der durchgehende Reimlaut b sie zusammenhält; selbstverständlich muß der die Strophe durchziehende Reim von b lautverschieden sein:

Mich ergreift, ich weiß nicht wie,
Himmlisches Behagen.
Will's mich etwa gar hinauf
Zu den Sternen tragen?
Doch ich bleibe lieber hier,
Kann ich redlich sagen,
Beim Gesang und Glase Wein
Auf den Tisch zu schlagen.

Wundert euch, ihr Freunde, nicht,
Wie ich mich gebärde;
Wirklich ist es allerliebst
Auf der lieben Erde.
Darum schwör' ich feierlich
Und ohn' alle Fährde,
Daß ich mich nicht freventlich
Wegbegeben werde.

In dem schon einmal erwähnten Goetheschen Gesellschaftsliede Offene Tafel ist die achtzeilige Strophe mit ihrem Reimschema abcbdefe durch ihre den jedesmaligen Schluß bildenden Refrainverse:

Hänschen, geh und sieh dich um,
Sieh mir, ob sie kommen!

vor dem Zerfallen in zwei vierzeilige Strophen geschützt. Das gleich darauf folgende Gesellschaftslied Rechenschaft kann als Beispiel veranschaulichen, wie Chorverse, welche die einzeln gesungenen Strophen trennen, und zugleich, wie die dialogische Verteilung der letztern die Auffassung derselben als rhythmischer Einheiten erleichtern.

§ 64. Die vorhergehenden Paragraphen handelten von der formellen Einheit der Strophe, welche von dem Gehörsinn aufgefaßt wird; dieser muß aber eine innere Einheit entsprechen, ohne welche jene formelle zweck- und wirkungslos sein würde. Jede Strophe muß auch, was den

Digitized by Google

Gedanken- und Empfindungsgehalt betrifft, ein Ganzes für sich bilden. Demnach wird der Dichter, der einen Erzählungsstoff in einem strophisch abgeteilten Gedicht behandeln will, diesen zuerst in eine Anzahl Entwickelungsstufen, Gruppen, Scenen, überhaupt Momente auseinander treten lassen, von denen immer eines den Inhalt einer Strophe bildet. Wie dieses geschieht, habe ich in meinen Kommentaren zu Schillers und Goethes Gedichten bei vielen Balladen und Romanzen zu veranschaulichen gesucht. Hier möge es an einer kleinern Produktion, an Schwabs bekanntem musterhaftem Gedichte Das Gewitter („Urahne, Großmutter, Mutter und Kind"), gezeigt werden. Den Stoff dazu, oder vielmehr den Stoffkeim fand der Dichter in folgender Zeitungsnotiz: „Am 30. Juni 1828 schlug der Blitz in ein von zwei armen Familien bewohntes Haus der württembergischen Stadt Tuttlingen und tötete von zehn Bewohnern desselben vier Personen weiblichen Geschlechts: Großmutter, Mutter, Tochter und Enkelin, die erste 71, die letzte 8 Jahre alt." Der zündende Funke, der den Dichter zur Ergreifung und poetischen Gestaltung des Gegenstandes entflammte, sprang ohne Zweifel aus dem Umstande, daß „Großmutter, Mutter, Tochter und Enkelin" durch einen Schlag getötet wurden. Das Kind, das erst in der reizenden Vorhalle des Lebens spielt, das noch nichts von den drinnen seiner harrenden Pflichten, Mühen und Sorgen weiß; die Mutter, die schon den Ernst des Lebens erfahren, aber noch ein offenes Herz für seine Freuden hat; die Großmutter, deren Empfänglichkeit für Lebensgenuß schon abgestumpft ist, die aber noch in redlicher Erfüllung ihrer Pflichten einigen Ersatz für so vieles Verlorene findet; die Urgroßmutter endlich, die schon am Rande der Gruft steht, die sich nicht mehr freuen, nicht mehr wirken kann, und deshalb gern sterben möchte — sie alle rafft ein Augenblick hinweg. Das war allerdings eine Betrachtung, die ein Dichtergemüt tief ergreifen konnte. Aber nun galt es, dieses erst aus dem Dichtergeist Entsprungene mit dem in der kalten und dürren Zeitungsnachricht Gegebenen zu verbinden, aber nicht als Betrachtung des Dichters, nicht als

Digitized by Google

sentimentale Zugabe, sondern in echt poetischer Weise als Entwickelung und Erweiterung des Objekts, so daß nunmehr das ganze im Leser oder Hörer des Gedichts jene Betrachtung und die daraus quellende Stimmung nicht etwa zufällig, sondern mit Notwendigkeit erzeugte. Es mußte zu dem Ende das Kind, die Mutter, die Großmutter, die Urahne, jedes nach seiner besondern Stellung zum Leben, mit wenigen, aber charakteristischen Strichen gezeichnet werden. Hier trat indessen dem Dichter eine eigene Schwierigkeit entgegen. Das Zusammensein der vier Personen in derselben Stube mußte aus leichtbegreiflichem Grunde festgehalten werden; allein gerade dieses Zusammensein erschwerte dem Dichter die eben angedeutete Charakterisierung. Wie konnte in diesem Raum in ungezwungener Weise zugleich das Kind in der Fülle seines harmlos freien Daseins, die Mutter in der Mitte zwischen Ernst und Spiel des Lebens, die Großmutter mit überwiegendem Ernst der Lebensanschauung, die Urahne mit ihrem entschiedenen Lebensüberdruß dargestellt werden? Da haben wir es nun als einen äußerst glücklichen Griff des Dichters zu betrachten, daß er das Ereignis auf den Vorabend eines Feiertages verlegte, und unmittelbar vor der Katastrophe aller vier Gedanken auf den morgigen Tag gerichtet sein ließ. Dadurch befreite er sich von der Beschränkung, die ihm das Lokal auflegte und trieb die Schilderung der besondern Stellung, die jede der vier Personen zum Leben hatte, mehr ins Innere, in die Gemütswelt hinein, wo sie in der Form des Selbstgesprächs sich leichter, kürzer und prägnanter behandeln ließ. Das Kind ist mit seinen Gedanken schon im grünen Hag, wo es den morgigen Tag spielend zubringen will; die Mutter rüstet für denselben ihr Feierkleid und wünscht sich Glück, daß solche Tage bisweilen die Mühen und Sorgen des gewöhnlichen Daseins unterbrechen; die beiden Großmütter werden durch das bevorstehende Fest nur noch stärker daran erinnert, daß für sie die Freuden des Lebens verklungen sind. Zugleich ergab sich durch die Einführung des Feiertags noch ein zweiter Vorteil. Eine andere Betrachtung, die der einfache gegebene Stoff in einem zu sinniger und ernster Welt-

Digitized by Google

anschauung gestimmten Gemüte leicht anregen *konnte*, von welcher der Dichter aber wünschte, daß sie durch seine Darstellung *unausbleiblich* angeregt wurde, ist die, wie unversehens und urplötzlich oft das Schicksal in unser Leben herniederfährt und mit *einem* Schlage jede Hoffnung, jede Aussicht, selbst die nächsten und scheinbar sichersten vernichtet. Diese Betrachtung springt jetzt sogleich in erschütternder Weise aus dem grellen Kontrast des Unglücks mit dem gehofften Glück hervor (Vier Leben endet ein Schlag — Und morgen ist's Feiertag!"). Das Kind, das morgen den blumenreichen Anger zu durchschweifen hofft; die Mutter, die sich schon im Festkleide bei fröhlichem Gelage sitzen sieht; die Großmutter, die dann noch das Mahl zu kochen, das Kleid zu spinnen gedenkt — sie werden morgen alle neben der lebensmüden Urahne auf der Totenbahre ausgestreckt liegen. Daß der Dichter bei dieser poetischen Entwickelung und Formung des Stoffes alle für die Idee unwesentliche Nebenumstände des gegebenen Faktischen wegließ (genaue Angabe der Zeit, wann, des Ortes, wo das Unglück sich ereignete, des Umstandes, daß zehn Personen das Haus bewohnten u. s. w.) bedarf kaum der Erwähnung. — Betrachten wir nun, wie der Dichter das also entwickelte, bereicherte und geläuterte Sujet *metrisch geformt und gestaltet hat*, so zeigt sich, daß namentlich die Verteilung des Stoffes in die Strophen nichts zu wünschen übrig läßt. Jede Strophe bildet, wie im Eingange dieses Paragraphen gefordert wurde, ein Ganzes für sich. Die erste ist der Exposition gewidmet; die vier folgenden führen der Reihe nach, jede von der nächsten scharf gesondert, das Kind, die Mutter, die Großmutter, die Urahne mit ihren besondern Aussichten auf morgen vor; die letzte schildert die Katastrophe. Wer das Gedicht vortragen hört, kann nicht zweifeln, daß es aus sechs sechszeiligen Strophen besteht, weil der Stoff ihm so bestimmt in sechs ebenmäßige Gruppen verteilt entgegentritt. Man könnte daraus schließen wollen, daß ausnahmsweise wohl einmal streng durchgeführte *stoffliche* Einheit der Strophen für den Mangel der in den beiden vorhergehenden Paragraphen besprochenen

Digitized by Google

formellen Einheit einen Ersatz biete. Bei näherm Zusehen wird man aber finden, daß Dichter von feinerm Formsinn sich nie auf die stoffliche Einheit allein verlassen. So hat auch Schwab hier die sechszeilige in allen Versen paarweise männlich gereimte Strophe vor dem Zerfallen in drei zweizeilige Strophen erstens dadurch geschützt, daß er dem dritten Verspaar jeder Strophe drei Hebungen (statt vier) gab, und zweitens durch einen gewissen refrainartigen Charakter aller Schlußverse der Strophen. Zudem haben die vier mittlern Strophen in ihrem Bau etwas durchaus Symmetrisches. Nicht bloß die End-, auch die Anfangsverse haben etwas Refrainartiges, wodurch sich Beginn und Schluß jedes strophischen Ganzen dem Ohr aufs bestimmteste einprägt.

§ 65. Wie in erzählenden Gedichten, muß auch in didaktischen der Gedankeninhalt jeder Strophe einen besondern Mittelpunkt und eine gewisse Abrundung haben. Als Beispiele können Schillers Worte des Glaubens und Worte des Wahns dienen. Bisweilen gestattet es freilich die Natur des Stoffs nicht, ihn in Partien von annähernd gleicher Bedeutsamkeit und gleichem Umfange zu zerlegen; es eignet sich dann der Gegenstand nicht zu strophischer Behandlung, und der Dichter hat ihn in einer stetigen fortlaufenden Weise, etwa wie Die Künstler von Schiller, darzustellen. Am wenigsten, sollte man denken, verlange das echt lyrische, fast immer strophisch behandelte Gedicht die Einheit des Gehalts für jede einzelne Strophe, weil ja der Strom des Gefühls nicht so bestimmte Grenz- und Einteilungspunkte wie ein epischer oder didaktischer Gegenstand bietet. Allein, wie sich uns später (§§ 156 u. 157) in der Lehre vom Bau und Abschluß der lyrischen Gedichte zeigen wird, bleibt das Gefühl, welches ein Gedicht durchzieht, nicht vom Anfange bis zum Ende sich selbst gleich. Eine Stimmung, die sich in einem Gedichte ausspricht, erfährt über dem Aussprechen, und gerade durch dasselbe, eine Reihe von Entwickelungen und Metamorphosen, und gelangt schließlich zu einem Punkt, wo sie entweder kuliminiert, oder sich auslebt, oder in eine andere Stimmung umschlägt (sonst wäre ja der

Digitized by Google

Abschluß des Gedichtes ganz unmotiviert). Diese Reihe von Entwickelungen nun spiegelt sich in der Reihe der Strophen ab. So treibt auch die eine organische Kraft, welche in einem Pflanzengebilde wirksam ist, eine Reihe deutlich unterschiedener Glieder hervor, bis sie zuletzt mit der Blüte oder der Frucht abschließt.

§ 66. Betrachten wir nunmehr die Strophe als ein gegliedertes Ganzes. Wie der Vers zwar aus Füßen zusammengesetzt ist, aber doch oft nicht unmittelbar in Füße, sondern zunächst in Hemistichien und rhythmischen Reihen (Dipodien, Tripodien, Tetrapodien) sich gliedert: so ist auch die Strophe zwar aus Versen gebaut, zerfällt aber meistens zunächst in Glieder, deren eines aus mindestens zwei Versen besteht. Umfaßt ein Strophenglied mehr als drei Verse, so tritt eine Untergliederung ein. Zwischen den Gliedern einer Strophe besteht, wie zwischen denen eines Verses, ein Verhältnis von Hebung und Senkung. Wie im Hexameter der Vers bis zur Cäsur um die Mitte ansteigt und dann wieder sinkt, und wie gleichfalls im Pentameter das erste Hemistichium den Charakter der Hebung, das zweite den der Senkung hat: so bildet auch in ihrer strophischen Verbindung, dem Distichon, der ganze Hexameter die Hebung, der ganze Pentameter die Senkung:

In dem Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

In der Strophe:

Wie kommt's, daß du so traurig bist,
Da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an:
Gewiß du hast geweint . . .

stellen die beiden ersten Verse zusammen die Hebung der Strophe, die beiden letzten zusammen ihre Senkung dar; und wieder ist der erste Vers als die Arsis, der zweite als die Thesis der ersten Strophenhälfte zu betrachten, sowie der dritte Vers als die Arsis, der vierte als die Thesis der zweiten Strophenhälfte. Eine ähnliche Verteilung von Hebungen und Senkungen erster

Digitized by Google

und zweiter Ordnung begegnet uns in den Perioden der ungebundenen Rede, z. B. in folgender: „Wenn wir auch alles erforscht hätten, | was die Natur um uns her darbietet: | so würden wir doch unsern Wissensdurst nicht gestillt fühlen, | sondern nach mehr Wahrheit und Licht schmachten."

§ 67. Für den Numerus der Prosa gilt es nun als ein durchgreifendes Gesetz, daß die Hebung durch die Senkung aufgewogen werden müsse. Das ist jedoch nicht so zu verstehen, als müsse die Senkung stets an äußerm Umfang der vorangehenden Hebung gleich, ihr vollkommen symmetrisch sein; die Thesis kann die Arsis auch bei geringerm Umfange aufwiegen, entweder durch intensivere Kraft des Ausdrucks oder durch größeres Gewicht. Ähnlich verhält es sich mit der strophisch eingeteilten poetischen Rede. Es gibt symmetrisch gegliederte Strophen, in denen Hebungen und Senkungen in formellem rhytmischem Gleichgewicht stehen d. h. dem Umfange nach gleich sind; es gibt aber auch unsymmetrisch gegliederte, in denen die Thesis eine doppelt so starke Arsis aufwiegt und umgekehrt. Woher dieser Unterschied? Darüber gereicht vielleicht folgende Betrachtung zu näherer Einsicht. Zwei Hauptfaktoren, die auf die Gestaltung der Strophen wie der Verse hinwirken, sind der Trieb charakteristischer und der Trieb schöner Darstellung. Jenen können wir kürzer Darstellungs-, diesen Formtrieb nennen. Jener hat es auf treue, lebendige, charakteristische Veranschaulichung des Gegenstandes abgesehen, auf eine Sprache und überhaupt eine Darstellungsweise, welche den äußern Sinn in ähnlicher Weise, wie das Vorzustellende den innern Sinn, wenn auch hart und rauh, berührt; während der Formtrieb auf Schönheit, Ebenmaß, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und Gefälligkeit der sinnlichen Auffassung ausgeht. Je nach dem nun der eine oder der andere dieser Triebe in dem Dichter vorherrscht, bilden sich in seinen strophischen Gedichten zwei wesentlich verschiedene Arten von Strophen. Ist in ihm der Formtrieb überwiegend, so entstehen vorherrschend symmetrisch gegliederte Strophen; waltet der

Digitized by Google

Darstellungstrieb vor, so werden sich die Strophen vielfach *unsymmetrisch gliedern*.

§ 68. Die symmetrisch gegliederten Strophen sind aus zwei, höchstens drei primären (Haupt-) Gliedern zusammengesetzt, die einander das Gleichgewicht halten; und auch bei der Unterteilung dieser Glieder ist in der Regel nur Zwei- oder Dreiteilung zulässig und ebenso ein Gleichgewicht der Glieder zweiter Ordnung erforderlich. Dieses rhythmische Gleichgewicht verlangt aber nicht, daß die gegeneinander abgewogenen Verse gleich viel Silbenzahlen, oder, anders ausgedrückt, daß die abgewogenen Verse von einer gleichen Anzahl von Füßen *ausgefüllt* seien; auch *die Pausen werden in der Abwägung mitgezählt*. In Schillers Glocke z. B. ist die Strophe der Meistersprüche trotz der Ungleichheit der Verslänge als rhythmisch symmetrisch gegliedert zu betrachten:

Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken laßt es sein,
Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein.
Kocht des Kupfers Brei,
Schnell das Zinn herbei,
Daß die zähe Glockenspeise
Fließe nach der rechten Weise.

Hier sind nicht bloß die einsilbig katalektischen trochäischen Dimeter (Vers 2 u. 4), sondern auch die dreisilbig katalektischen (Vers 5 u. 6) gleichgewichtig mit den akatalektischen, weil sie, die Pausen mitgerechnet, genau dieselbe Zeit in Anspruch nehmen, so daß die Strophe zunächst in zwei symmetrische vierzeilige Strophenhälften, und jede der letztern wieder in zwei symmetrische zweizeilige Unterteile sich gliedert. Ferner verliert eine Strophe nicht ihr rhythmisches Gleichgewicht, wenn die gegeneinander abgewogenen Verse von verschiedenem *Rhythmus* sind, vorausgesetzt daß *Übereinstimmung in der Zahl der Hebungen* stattfindet. Lautete z. B. eine vierzeilige Strophe so:

Digitized by Google

Auf Pfeilern und auf Bogen schwer
Lag eine Brücke drüber her;
Drauf wohnte der Zöllner mit Weib und mit Kind —
O Zöllner, o Zöllner, entfliehe geschwind!

so würden die beiden Strophenhälften sich ganz im Gleichgewicht halten, obwohl die beiden letzten Verse sich dem Auge länger darstellen und in der That zusammen sechs Silben mehr als die beiden ersten enthalten.

§ 69. Gesellt sich zur rhythmisch symmetrischen Gliederung der Strophe noch Gliederung durch den Reim, so können beide Gliederungen entweder harmonieren oder nicht. Das erstere ist in folgender Strophe von Uz der Fall:

O welch ein Traum, der mich entzückte!
Welch' himmlisch' Bild, das ich erblickte!
Ich warf die wandermüden Glieder
In einem schönen Thale nieder,
Wo einen Bach, der silbern fließt,
Ein schattenreicher Hain umschließt.

Diese Strophe gliedert sich sowohl rhythmisch, wie den Gleichklängen nach, symmetrisch dreiteilig. Nicht so folgende Strophe desselben Dichters:

Gott ist die Lieb', und seine Huld
Ist reich an schonender Geduld.
Doch wenn die Erde sich empöret,
Und schmachvoll allen Lastern fröhnt,
Entflammt sein Eifer und verzehret
Den Sünder, der ihn frech verhöhnt.

Rhythmisch gliedert sich diese Strophe gleich der vorhergehenden symmetrisch dreiteilig, aber dem Reim nach teilt sie sich unsymmetrisch in zwei Gruppen von 2 und 4 Versen (aa|bcbc), und die syntaktische Gliederung schließt sich, wie gewöhnlich in Reimstrophen, der Gliederung durch den Gleichklang an. Als Reimstrophe betrachtet, ist also die zuletzt angeführte den unsymmetrisch gegliederten beizuzählen. Indem wir nunmehr zur nähern Betrachtung der Reimstrophen nach ihrer Gliederung übergehen, beschränken wir uns auf die zwei- bis zwölf-

Digitized by Google

zeiligen, weil Strophen von mehr als zwölf Versen, wie weiter unten näher erörtert werden soll, im Deutschen das rechte Maß übersteigen.

§ 70. Die zweizeilige Strophe ist eigentlich nicht den gegliederten beizuzählen, da sie nicht sowohl aus Strophengliedern, als vielmehr aus den elementaren Bestandteilen der Strophen, aus Versen zusammengesetzt ist. Soll sie Einheit und Selbständigkeit bewahren und von den koordinierten Strophen sich dem Gleichklange nach gesondert halten, so läßt sie selbstverständlich nur die gepaarte Reimstellung zu, wie dies z. B. in Platens Pilgrim vor St. Just der Fall ist:

Nacht ist's, und Stürme sausen für und für;
„Hispansche Mönche, schließt mir auf die Thür!"

„Laßt mich hier ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt!"

„Bereitet mir, was euer Haus vermag:
Ein Ordenskleid und einen Sarkophag!"

„Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein;
Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein."

Die zweizeiligen Strophen der Ghasele mit der Reimstellung aa, ba, ca, da, ea u. s. w. büßen durch die Reimverkettung ihre Selbständigkeit ein. Von ihnen, wie überhaupt von den unselbständigen d. h. als Glieder einer Strophe höherer Ordnung fungierenden Strophen, wird später besonders die Rede sein. — Auch die dreizeilige Strophe eignet sich, wenn sie selbständig ist, noch nicht zur Gliederung. Sie schließt daher die drei Verse entweder durch einen gemeinsamen Endreim zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, wie in dem Gedicht von Kopisch Das Kloster Himmelreich:

Nimm an den Ring, ihn trug mein Schwesterlein,
Eh zu dem See sie ging im Herthahain,
Wo sie der Göttin Opfer mußte sein . . .

oder durch den Gleichklang des ersten und letzten Verses bei reimloser Mittelzeile, wie in Rückerts Ritornell:

Digitized by Google

Dich hat der Herr gesandt zu ird'schen Auen,
Mein blödes Auge lieblich zu gewöhnen,
Dereinst des Paradieses Glanz zu schauen.

Im ganzen wird die gesonderte dreizeilige Strophe nur selten gebraucht. Von der Reimverkettung *zweier* dreizeiliger Strophen im Schluß des Sonetts und *sämtlicher* in der Terzine wird unten (§ 89 und 90) besonders gehandelt.

§ 71. Die *vierzeilige Strophe* gehört zu den wichtigsten Strophenformen. Sie läßt nur *eine* und zwar symmetrische Gliederung (2 + 2) zu. Die unsymmetrische 3 + 1 (aaab), an die man noch etwa denken könnte, ist nicht wohl anders statthaft, als wenn der Schlußvers refrainartig behandelt wird. Dann aber kettet sich die Strophe an die andern und verliert ihre Selbständigkeit. Bei der symmetrischen Gliederung ist die weitaus häufigste Reimfolge abab:

An die Thüren will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weiter gehn. (Goethe)

oder auch, bei fehlendem Gleichklange der Verse 1 und 4, abcb:

Und die Fackel, wie sie glomm,
Ließ man eilig wandern;
Jeder drückte sie geschwind
In die Hand des andern. (Derselbe)

Wenn, wie in diesen Beispielen, die Reime nach Geschlechtern wechseln, so gehören meist, wie im ersten, die männlichen Reime den Versen 2 und 4 an. Sind die alternierenden alle männlich, so nimmt Goethe, um die beiden Reimreihen schärfer auseinander zu halten, gern Verschiedenheit der Verslänge zu Hülfe, wie im *Novemberlied*:

Dem Knaben sei dies Lied geweiht,
Der zwischen Rosen spielt,
Und höret und zu rechter Zeit
Nach schönen Herzen zielt.

Seltener werden, zumal bei kürzern Zeilen, die gepaarte und die einschließende Reimstellung (aabb, abba) angewandt. Jene

Digitized by Google

gliedert zu scharf, diese schließt zu fest zusammen; wogegen die gekreuzte (abab) die Glieder hinreichend sondert und auch wieder verknüpft. Wie sehr Goethe mit seinem Formsinn die gekreuzte vorgezogen, erkennt man aus seinen Liedern (Band I, S. 1—133, Ausg. in 40 B.), worin die Reimstellung abab in 26 Liedern, abcb in 8, aabb in 2 und abba ebenfalls in 2 Liedern vorkommt. Häufiger hat Platen die Stellung abba in seinen eigenen Liedern angewandt, z. B. in Bd. I, S. 103:

Willst du lauen Äther trinken
Auf dem hohen Götterpferde?
Bebst du nicht zurück zur Erde
Wie Bellerophon zu sinken?

oder S. 110:

Fühlst du, wie die Winde kosen?
Hörst du, wie die Quelle sprüht?
Siehst du, wie's im Äther blüht?
Sind es Sterne? Sind es Rosen? u. s. w.

Bei der Stellung aabb ist nicht außer acht zu lassen, daß die beiden Verspaare entweder im Reimgeschlecht, oder im Rhythmus, oder in der Verslänge, oder in einem andern der oben (§§ 43, 67—69) angedeuteten Punkte verschieden sein müssen, weil sonst die Strophe in zwei zweizeilige auseinander fällt. Hiernach ist die Strophe in Platens Heimkehr (I, 91) zu tadeln:

Ein Mädchen, rosenrot und jung,
Vergönnte meine Huldigung;
Doch wo der Treue Schwur verhallt,
Was gilt dort alle Wohlgestalt?

dagegen die in seinem Zobir (I, 211) zu billigen:

Raublustig und schreckenverbreitend und arm
Geleitet Abdallah den Araberschwarm
Gen Afrika zu,
Vor Tripoli stehn die Beherzten im Nu.

§ 72. Eine besondere Betrachtung gebührt der vierzeiligen Nibelungenstrophe und der aus vier trochäischen Langzeilen (Tetrametern) gebauten Strophe, für die ich (weil sie durch Freiligraths Löwenritt allbekannt geworden) den Namen

Digitized by Google

Löwenrittsstrophe vorgeschlagen habe. Die Nibelungenstrophe ist aus vier Nibelungenversen zusammengesetzt. Der Nibelungenvers stellt sich in seiner modernen Form als ein jambischer Vers mit sechs Hebungen und einer konstanten Incision zwischen der dritten und vierten Hebung dar. Die erste Vershälfte hat aber einen trochäischen Ausgang; daher stehen, weil die zweite wieder jambisch anhebt, zwischen der dritten und vierten Hebung zwei Senkungssilben, und hierdurch unterscheidet sich der moderne Nibelungenvers vom Alexandriner:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr (Nibelungenv.)
Es stand in alter Zeit ein Schloß so hoch und hehr (Alexandriner.)

Man wendet auch wohl, um die Eintönigkeit der Bewegung zu mildern, an andern Stellen des Nibelungenverses zwei Senkungskürzen statt einer an:

Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt . . .

doch darf dies nicht häufig geschehen, wenn nicht der Eindruck des jambischen Rhythmus verloren gehen soll. Der genauern Prüfung erscheint aber der Nibelungenvers ursprünglich als ein Oktonar, ein Vers von acht Hebungen, als zusammengesetzt aus zwei Dimetern, deren letzte Hebungen durch die Incisions- und die Schlußpause remplaciert werden. Simrock hat auch historisch nachgewiesen, wie sich der Nibelungenvers unter dem Einfluß des Reims aus der alten allitterierten Langzeile mit acht Hebungen hervorgebildet hat. In seiner alten Form verlangte er in jedem Hemistichium drei Hebungen (außer der in die Pause fallenden vierten), zwischen denen eine oder auch mehrere Senkungssilben stehen konnten, aber nicht gerade stehen mußten. Dadurch wurde der Vers einer großen Freiheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung fähig, die er in seiner jetzigen Gestalt entbehrt. Drei solcher Langzeilen verknüpfte die alte Nibelungenstrophe mit einer vierten Zeile, welche in ihrem letzten Hemistichium vier Hebungen hatte. Eben dieses das Metrum ganz ausfüllenden Schluß-Hemistichiums wegen tönte die alte Nibelungenstrophe voller und kräftiger aus, als

Digitized by Google

die moderne, und war zugleich vor dem Übelstande bewahrt, dem Ohr in zwei Verspaare zu zerfallen, was der neuern Nibelungenstrophe jedesmal widerfährt, wenn, wie gewöhnlich, die Reime gepaart und sämtlich männlich sind. — Von demselben Übelstande ist die in neuer Zeit beliebt gewordene Löwenrittsstrophe bedroht. Um sie davor zu schützen, gibt man am besten dem ersten Verspaar weibliche, dem zweiten männliche Reime, wie in Gaudys Schlacht bei den Pyramiden:

Sieh, am fernen Horizonte wachsen wunderbare Zacken
Aus dem wüsten Plan, der Himmel ruht auf ihrem Felsennacken.
Sind es Wolken, regungslose, von des Zaubers Spruch gebannt,
Die der Gletscher eis'ge Spitzen äffen auf Ägyptens Sand?

Minder zweckdienlich zur Vermeidung jenes Übelstandes ist es, sich hier der gekreuzten Reimstellung zu bedienen, da, wie sich schon oben (§ 48) gezeigt hat, alsdann bei der Länge der Verse die korrespondierenden Gleichklänge einander zu fern rücken.

§ 73. Die fünfzeilige Reimstrophe gehört zu den seltnern und wenig beliebten; doch hat sich Platen vielfach darin versucht (Bd. I, S. 84, 91, 114, 136, 138, 140—142, 175, 177, 183, 189, 191, 296, 300, 327): Der symmetrischen Gliederung unfähig, wird sie am häufigsten und in den meisten Fällen auch am zweckmäßigsten in eine Doppelgruppe von 2 und 3 Versen mit dem Reimschema ab aab gegliedert, wie in Platens Frühlingslied (S. 191):

Ermann', o Herz, dich und vergiß
Die besten deiner Triebe,
Wenn auch der Bosheit Schlangenbiß
Das noch Gebliebne dir zerriß,
Das letzte Glück der Liebe! . . .

Verschließe dich, du stolzes Herz,
Mit allen deinen Leiden!
Erscheine kalt und schroff wie Erz,
Und treibe mit dem Leben Scherz,
Noch lächelnd im Verscheiden . . .

oder wie in Goethes Gedicht März:

Es ist ein Schnee gefallen,
Denn es ist noch nicht Zeit,
Daß von den Blümlein allen
Wir werden hoch erfreut.

Diese Strophengliederung ist nicht ohne Anmut; nur muß, was Platen oft verabsäumt hat, die syntaktische Gliederung dabei

Digitized by Google

mit der Reimgliederung zusammenfallen. Minder gefällig ist die Gliederungsweise 3 + 2, die entweder die Reimstellung aab|ab hat, wie im Trinker von Uz:

Trinkt nicht, von wilder Lust entbrannt,
Bis an des Rausches welker Hand
Der blinde Bacchus taumelnd schleichet!
Sonst flieh' ich schneller, als der Sand
Vorm Wirbelwind entweichet . . . .

oder besser die Reimstellung aba|bb, wie bei Platen (I, 114):

Mir hielt der Tag den Spiegel vors Gesicht,
Und wie Rinald gewahrt' ich mich voll Scham
Jasminumwunden, schwertumgürtet nicht.
Den goldnen Inselhain, aus dem ich kam,
Sah ich zwar lächelnd, doch nicht ohne Gram.

Eine dritte Gliederungsweise: 4 + 1 oder 2 + 2 + 1 wird in der Regel nur angewandt, wenn der fünfte Vers den Refrain (R) bildet, wie in Chamissos bekanntem Gedicht Die Sonne bringt es an den Tag oder in Mosens Donay (mit der Reimstellung abcbR);

Es brennen zu Loretto
Im heil'gen Haus voll Pracht
Viel tausend gülden Lampen
Und Kerzen Tag und Nacht
Beim Muttergottesbild.

Dort sollen große Wunder
An Gläubigen geschehn,
Und manches Glied von Silber
Ist dort geweiht zu sehen
Beim Muttergottesbild.

§ 74. Die sechszeilige Reimstrophe, eine sehr wichtige und vielgebrauchte Strophenform, gestattet zwei symmetrische Gliederungen: die Zweiteilung 3 + 3 und die Dreiteilung 2 + 2 + 2. Die symmetrisch zweiteilige Gliederung mit der Reimstellung aab|ccb ist die weitaus vorherrschende; von Goethes sechszeiligen Reimstrophen sind mindestens drei Viertel so gegliedert. Während hier die beiden Strophenhälften einander vollkommen aufwiegen, also Arsis und Thesis der ganzen Strophe im Gleichgewicht stehen, ist innerhalb jeder Hälfte die Arsis doppelt so gewichtig als die Thesis:

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort; |

Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maß beweget,
Sich alles an mir fort.

Digitized by Google

Platen hat bei der symmetrisch halbierten sechszeiligen Strophe noch zwei andere Reimstellungen versucht: abc|abc und abc|bac, die aber das Ohr minder leicht auffaßt, weil die korrespondierenden Gleichklänge einander zu ferne stehen.

Wenn ich auch verliebter Qualen,
Schwärmerischer Träum' und Bilder
Mich entwöhne, |
Soll dein Antlitz doch mir strahlen
Gleich dem Widerglanze milder
Engelschöne. (I, 109.)

Wehe! so willst du mich wieder,
Hemmende Fessel, umfangen?
Auf, und hinaus in die Luft! |
Ströme der Seele Verlangen,
Ström' es in brausende Lieder,
Saugend ätherischen Duft! (I, 134.)

Die zweite symmetrische Gliederung, die Dreiteilung 2 + 2 + 2, hat entweder die Reimstellung ab|ab|ab oder aa|bb|cc. Die erstere Reimfolge knüpft die drei Glieder fest aneinander, die zweite trennt sie so scharf, daß es eines Schutzmittels gegen das Zerfallen der Strophe in drei zweizeilige Strophen bedarf. Beispiele aus Platens Gedichten (I, 175 u. 154) sind:

Sollen namenlos uns länger
Tag' um Tage so verstreichen?
Kommt, verliebte Müßiggänger,
Trinker, kommt; die Stunden
schleichen.
Sammelt rings euch um den Sänger,
Daß er sei bei seines Gleichen!

Lunas Licht
Fällt auf Schläfers Angesicht;
Seit dem Reihn der ersten Horen
Ward kein Mann so schön geboren.
Luna sieht ihn, sieht ihn wieder,
Und ihr Wagen schwebt hernieder.

Bei der letztern Reimstellung, der gepaarten, muß zu Wahrung der Stropheneinheit entweder Verschiedenheit der Verslänge (wie hier), oder des Reimgeschlechts (wie hier gleichfalls), oder des Rhythmus, oder sonst eins der in § 43 bezeichneten Mittel zu Hülfe genommen werden. — Von den unsymmetrischen Gliederungsweisen ist die zweiteilige 4 + 2 mit der Reimstellung abab cc die häufigste:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
Der ich noch erst der Götter Liebling war;
Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gütern, reicher an Gefahr; |
Sie drängten mich zum gabesel'gen Munde,
Sie trennen mich und richten mich zu Grunde (Goethe).

Digitized by Google

Schiller kam 1797 auf eine strophische Form dieser Art mit jambisch anapästischem Rhythmus, die seit jener Zeit seine Lieblingsform für kürzere poetische Betrachtungen über Gegenstände der sittlichen Welt blieb. Es ist die Strophe der Worte des Glaubens, für die ich den Namen Schillers Lehrstrophe vorschlage:

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde:
Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur gibt davon Kunde. |
Dem Menschen ist aller Wert geraubt,
Wenn er nicht an die drei Worte glaubt.

Der Dichter hat diese Form außerdem angewandt in den Gedichten Licht und Wärme (hier ausnahmsweise in rein jambischem Rhythmus), Breite und Tiefe, Worte des Wahns, Hoffnung und in dem Gesellschaftsliede Die vier Weltalter. — Zuweilen findet sich bei unsern Dichtern die Gliederung 2 + 4 mit der Reimstellung aa bcbc; z. B. in Schenkendorfs Muttersprache:

Muttersprache, Mutterlaut,
Wie so wonnesam, so traut! |
Erstes Wort, das mir erschallet,
Süßes, erstes Liebeswort,
Erster Ton, den ich gelallet,
Klingest ewig in mir fort.

Ach wie trüb ist meinem Sinn,
Wenn ich in der Ferne bin, |
Wenn ich fremde Zungen üben,
Fremde Worte brauchen muß,
Die ich nimmermehr kann lieben,
Die nicht klingen wie ein Gruß!

Eine recht ansprechende Variation der Gliederung 2 + 4 mit der Reimstellung ab aaab bietet das Platensche Lied:

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht
Und fühlte mich fürder gezogen! |
Die Gassen verließ ich, vom Wächter bewacht,
Durchwandelte sacht
In der Nacht, in der Nacht
Das Thor mit dem gotischen Bogen.

§ 75. Die beiden Hauptgliederungsarten der siebenzeiligen Reimstrophe, die keine symmetrische Gliederung zuläßt, sind 4 + 3 und 3 + 4. Ein Beispiel der ersten Art

Digitized by Google

bietet die Strophe von Goethes Sänger, eine Lieblingsform des Dichters für die Ballade. Ich schlage vor, sie Goethes Sängerstrophe zu benennen:

Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale wiederhallen. |
Der König sprach's, der Page lief,
Der Page kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!

Dieselbe Form haben: Der untreue Knabe, Der Müllerin Reue (mit kürzerm vierten Verse), Das Blümlein Wunderschön und Der Totentanz, nur daß Goethe in den drei letztgenannten Gedichten die Jamben stellenweise mit Anapästen vertauscht hat. Die Strophe gewinnt eine fester geschlossene Form, wenn das zweite Hauptglied mit dem ersten durch den Reim nach dem Schema abab cca verknüpft wird, wie im Gedicht Der Morgen von Uz („Auf, auf, weil schon Aurora lacht). — Als Beispiele der zweiten Gliederung 3 + 4 können dienen die Strophe in Rückerts Schmetterling nach dem Reimschema aab ccab und die in Schillers Bürgschaft mit der Reimfolge abb aacc. — Seltener ist die Dreigliederung 2 + 3 + 2. Am besten nimmt sich die siebenzeilige Strophe in dieser Gliederungsweise aus, wenn die beiden Schlußverse als Refrain behandelt sind, wie in Lützows wilder Jagd von Körner mit der Reimstellung ab aab cc:

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?
Hör's näher und näher brausen. |
Es zieht sich herunter in düstern Reihn,
Und gellende Hörner schallen darein,
Und füllen die Seele mit Grausen. |
Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt —
Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

§ 76. Die achtzeilige Reimstrophe gehört zu den wichtigsten und hat Anspruch auf unser besonderes Interesse. Ich berühre zunächst die unsymmetrischen Gliederungsweisen, die sich kurz erledigen lassen. Von ihnen wird nur

Digitized by Google

eine, die Gliederung 6 + 2, häufig angewandt. Das erste Hauptglied 6 läßt sich nun entweder zweiteilig mit dem Reimschema aab|ccb|dd, oder dreiteilig: ab|ab|ab|cc untergliedern. Mit dieser letztern Reimstellung kommt die Strophe als ottave rime (achtzeilige Stanze) vor, die als eine von auswärts entlehnte Strophenform unten (§ 87) näher wird besprochen werden. — Symmetrisch läßt sich die Strophe nur auf zwei Arten gliedern: $2\overset{\frown}{+2}+2\overset{\frown}{+2}$ und 4 + 4. Da bei der ersten Gliederungsweise gewöhnlich die zwei ersten Glieder miteinander, und ebenso die zwei letzten näher verbunden werden: so fällt dieselbe in der Regel mit der zweiten Gliederungsart 4 + 4 zusammen. Wir fassen daher vorherrschend die letztere ins Auge. Die beiden vierzeiligen Strophenhälften können nun aber entweder die gekreuzte Reimstellung: abab, cdcd, oder die gepaarte: aabb, ccdd, oder die einschließende: abba, cddc haben. Daraus lassen sich neun achtzeilige Strophen von verschiedener Reimfolge bauen: 1) abab|cdcd; 2) abab|ccdd; 3) abab|cddc; 4) aabb|cdcd; 5) aabb|ccdd; 6) aabb|cddc; 7) abba|cdcd; 8) abba|ccdd; 9) abba cddc. Von diesen nun sind drei, nämlich die erste, die fünfte und die letzte (abab|cdcd, aabb|ccdd und abba cddc), nur bedingungsweise zulässig, und zwar nur dann, wenn ihr Auseinanderfallen in zwei gleichgebaute vierzeilige Strophen durch Verschiedenheit der Verslänge oder des Rhythmus oder durch sonst eines der früher besprochenen Mittel verhütet wird. Und dennoch wird von allen symmetrisch gegliederten achtzeiligen Strophen keine häufiger gebraucht, als die erste: abab|cdcd, ohne daß dabei eines jener Mittel angewandt wird. So kommt sie z. B. unter Goethes Liedern und Balladen (I. bis S. 199) in mehr als zwanzig Gedichten vor, während die Zahl aller andern in achtzeiligen Strophen gebauten Stücke dort kaum ein Dutzend beträgt. Nur ein paar mal hat Goethe den angedeuteten Mangel vermieden: im Gesellschaftsliede Offene Tafel durch den Refrain, in Rechenschaft durch die sondernde Chorstrophe, im Zauberlehrling (von den sondernden Strophen abgesehen) durch Verschiedenheit der Verslänge und des Reimgeschlechts in den beiden Strophenhälften:

Digitized by Google

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben!

Seine Wort' und Werke
Merkt' ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Thu' ich Wunder auch.

Auch Platen hat nicht selten die achtzeilige Strophe mit der Reimstellung ababcdcd ohne Anwendung irgend eines Schutzmittels gegen ihr Zerfallen in zwei vierzeilige angewandt; so z. B. unter den Liedern, Romanzen und vermischten Gedichten in dem Lied An die Tulpe, in der Romanze Wittekind, im Klagelied Kaiser Otto des Dritten, in den Klagen eines Ramlerianers. Es kann befremdlich scheinen, daß vorzügliche Dichter sich so oft einer unzulässigen Strophenform bedient haben. Allerdings bietet zuweilen der enge Zusammenhang des Inhalts beider Hälften einigen Ersatz für die mangelhafte formelle Geschlossenheit der ganzen Strophe; allein am erklärlichsten wird jene befremdliche Erscheinung wohl aus der geschichtlichen Entstehung der Strophe. Im 15. und 16. Jahrhundert verlor sich bei den deutschen Dichtern immer mehr das feinere Gefühl für die Gesetze des Versbaus. Im epischen Volksliede ward der sogenannte Hildebrandston (von Kaspar von der Rön in der Umarbeitung des uralten Hildebrandsliedes angewandt) die herrschende Versform, eine Strophe von acht Kurzzeilen mit je drei Hebungen und gekreuzten, abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen (ababcdcd), also im wesentlichen unsere Strophenform. Sie hatte sich durch Zerlegung der vierzeiligen Nibelungenstrophe in eine achtzeilige Strophe entwickelt. Dieser Hildebrandston, den Hörern geläufig geworden, ging auch in die lyrische Poesie, weltliche und kirchliche, jener und der folgenden Zeit über; man vergleiche z. B.:

Wann Morgenrot sich zieret
Mit zartem Rosenglanz,
Und sittsam sich verlieret
Der nächtlich Sternentanz,
Gleich lüstet mich spazieren
Im grünen Lorbeerwald,
Allda dann musizieren
Die Pfeiflein mannigfalt.
(Spee, Trutznachtigall.)

Wer Gott das Herze giebet,
So nie sich von ihm trennt,
Und eine Seele liebet,
Die keine Falschheit kennt,
Der mag ohn' Sorgen wachen,
Mag schlafen wie er will,
Weil seine rechten Sachen
Gehn auf ein gutes Ziel.
(Opitz, Gutes Ziel.)

Digitized by Google

Der Mensch hat nichts so eigen,
So wohl steht ihm nichts an,
Als daß er Treu erzeigen
Und Freundschaft halten kann;
Wenn er mit seines Gleichen
Soll treten in ein Band,
Verspricht sich nicht zu weichen
Mit Herzen, Mund und Hand.
(Simon Dach, Freundschaft.)

Befiel du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Wo dein Fuß gehen kann.
(P. Gerhart, Vertrauen auf Gott.)

Das Ohr gewöhnte sich um so leichter, die beiden Strophenhälften zu einem Ganzen zu verbinden, als in vielen Fällen z. B. in den drei ersten der zuletzt angeführten Strophen der Inhalt sie aneinander schließt. Und so blieb die achtzeilige Strophe in der Form abcb | cdcd bis auf den heutigen Tag in Gebrauch, ohne darum eine unbedingt berechtigte zu werden. — Die zweite der bedingungsweise zulässigen Formen: aabb ccdd, findet sich in Goethes Liedern dreimal gebraucht und jedes durch eines der angedeuteten Mittel kunstgerecht behandelt, z. B. im Liede Im Sommer durch Einführung längerer Schlußverse:

Wie Feld und Au
So blinkend im Tau!
Wie perlenschwer
Die Pflanzen umher!

Wie durchs Gebüsch
Die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl
Die süßen Vöglein allzumal!

Die dritte bedingt brauchbare Form abba cddc hat Goethe nur einmal, im Liede An Luna, und zwar nicht kunstmäßig angewandt, so daß jede Strophe für das Ohr in zwei vierzeilige zerfällt:

Schwester von dem ersten Licht,
Bild der Zärtlichkeit in Trauer,
Nebel schwimmt mit Silberschauer
Um dein reizendes Gesicht.

Deines leisen Fußes Lauf
Weckt aus tagverschloßnen Höhlen
Traurig abgeschiedne Seelen,
Mich und nächt'ge Vögel auf.

Die sechs andern, nach den Gesetzen für formelle Stropheneinheit immer statthaften Formen der achtzeiligen Reimstrophe kommen merkwürdigerweise sämtlich selten vor. Ein Beispiel von Nr. 2 (abab ccdd) ist Goethes Lied Neue Liebe neues Leben, von Nr. 3 (abab cddc) Goethes Paria, von Nr. 4 (aabb cdcd) Schillers Kraniche des Ibykus, von Nr. 6 (aabb cddc)

Digitized by Google

Goethes Gedicht Beweggrund (II, 242), von Nr. 7 (abba cdcd) Goethes Gedicht Die Poesie; am seltensten wird Nr. 8 (abba cddc) angewandt. — Wählt man zu beiden Strophenhälften dieselben Gleichklänge, so ergeben sich abermals neun verschiedene Kombinationen: abab abab; abab aabb; abab abba; aabb abab; aabb aabb u. s. w. Von allen diesen hat aber nur eine, und zwar die erste (abab abab) Bedeutung gewonnen, die Form der Siciliane, die als eine fremde an anderer Stelle wird besprochen werden.

§ 77. Bei der neunzeiligen Reimstrophe ist nur eine symmetrische Gliederung möglich: 3 + 3 + 3, die jedoch nicht häufig vorkommt. Wenn die zwei ersten Glieder, wie gewöhnlich, durch einen Gleichklang verflochten werden, so geht sie in die unsymmetrische Gliederung 6 + 3 über. Als Beispiel der letztern mögen aus Uhlands Gedicht Die deutsche Sprachgesellschaft die drei ersten sechszeiligen Strophen, zu zwei neunzeiligen nach dem Reimschema aabccb ddd umgebildet, dienen:

Gelehrte deutsche Männer,
Der deutschen Rede Kenner,
Sie reichen sich die Hand,
Die Sprache zu ergründen,
Zu regeln und zu ründen
In thätigem Verband. |
Laß sie, mein Volk, die Alten,
Die ernsten, ernstlich walten
Und ordnen und gestalten.

Du schaff' indes inwendig
Thatkräftig und lebendig
An ihr, von Lieb' entflammt,
Und gib ihr jene Reinheit,
Die Klarheit und die Feinheit,
Die aus dem Innern stammt;
Gib Feuer ihr und Schwingen,
Laß sie in Liedern klingen,
Die aus dem Herzen dringen.

Von den andern möglichen Gliederungsweisen empfiehlt sich besonders die Gliederung 4 + 5 mit der symmetrischen Untergliederung des ersten Hauptgliedes in 2 + 2 und der unsymmetrischen des zweiten in 3 + 2, und mit der Reimstellung ab ab ccc dd. Wir finden sie in Goethes Hochzeitslied („Wir singen und sagen vom Grafen so gern"), desgleichen in Rückerts Chidher, wo die beiden Schlußverse durch ihren refrainartigen Charakter das Strophenende schärfer markieren:

Digitized by Google

Chidher, der ewig junge, sprach:
Ich fuhr an einer Stadt vorbei; |
Ein Mann im Garten Früchte brach,
Ich fragte, seit wann die Stadt hier sei. |
Er sprach und pflückte die Früchte fort:
„Die Stadt steht ewig an diesem Ort,
Und wird so stehen ewig hinfort." |
Und aber nach fünfhundert Jahren
Kam ich desselbigen Wegs gefahren.

§ 78. Die zehnzeilige Reimstrophe läßt nur zwei symmetrische Gliederungsweisen zu: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 und 5 + 5; keine von beiden ist sehr gebräuchlich. Bei der ersten werden die Glieder höchster Ordnung im Verhältnis zum bedeutenden Strophenumfange zu klein. Im Gedicht An Chloen von Uz, worin sie angewandt ist, hat überdies der Dichter versäumt, Schutzmittel gegen ihr Zerfallen in fünf Distichen anzuwenden:

O Chloe, höre du
Der neuen Laute zu,
Die jüngst in stiller Nacht
Mir Cypripor gebracht.
„Nimm diese", war sein Wort
Statt jener stolzen dort!
Die buhlt zu lange schon
Um Pindars hohen Ton;
Doch weil sie Siegern frönt,
Wird sie und du verhöhnt.

Der Dichter hätte nur den zwei Schlußversen jeder Strophe einen andern Rhythmus, etwa den anapästischen statt des jambischen:

Doch weil sie den Mächtigen frönt,
So werdet ihr beide verhöhnt . . .

zu geben brauchen, so wäre wenigstens die Strophe neinheit gewahrt worden. — Am gebräuchlichsten ist bei der zehnzeiligen Reimstrophe die unsymmetrische Gliederung und zwar in folgenden drei Formen: 4 + 4 + 2, mit der Reimstellung abab cdcd ee (Schillers Macht des Gesanges); 3 + 3 + 4, aab ccb dede (desselben Gedicht An die Freunde); 4 + 3 + 3, abab ccd eed (desselben Graf von Habsburg):

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen,
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Flut vom Felsen brausen,
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht:
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.

Digitized by Google

Lieben Freunde, es gab schönre Zeiten,
Als die unsern, das ist nicht zu streiten,
Und ein edler Volk hat einst gelebt. |
Könnte die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schoß der Erde gräbt. |
Doch es ist dahin, es ist verschwunden,
Dieses hochbegünstigte Geschlecht;
Wir, wir leben, unser sind die Stunden,
Und der Lebende hat recht.

Und rings erfüllte den hohen Balkon
Das Volk in freud'gem Gedränge;
Laut mischte sich in der Posaune Ton
Das jauchzende Rufen der Menge. |
Denn geendigt nach langem, verderblichem Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden. |
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr
Des Mächtigen Beute zu werden.

Von der spanischen Decime wird später die Rede sein.

§ 79. Die elfzeilige Reimstrophe, die eine symmetrische Gliederung nicht gestattet, läßt sich unsymmetrisch auf vielfache Weise gliedern; doch ist es ihres großen Umfangs wegen ratsam, eine möglichst einfache Einteilung zu wählen und überdies Mittel, welche die Übersichtlichkeit fördern, zu Hülfe zu nehmen. Im ganzen wird sie selten angewandt, und wenn es geschieht, meistens die Dreiteilung 4 + 4 + 3 dem Bau zu Grunde gelegt. So in Goethes Ballade Der Gott und die Bajadere mit der Reimfolge abab | cdcd | eed. Goethe hat hier die Übersichtlichkeit dadurch erleichtert, daß er den drei Schlußversen einen andern Rhythmus gegeben, wodurch die Strophengrenze sich dem Ohr schärfer einprägt. Ebenso hat Rückert in seinem Gedicht Abschied die Dreiteilung 4 + 4 + 3 gewählt, aber mit einem Reimschema, welches durch häufigere Wiederholung derselben Gleichklänge die einheitliche Auffassung der Strophe fördert: abba abba ccc:

Digitized by Google

Ihr Berg' und o ihr Thäler, hoch und tief,
Die ihr mir lange wart ein fremdes Land,
In welchem nie mein Herz die Heimat fand,
Die stets der Sehnsucht aus der Ferne rief, |
Da endlich nun die Sehnsucht hier entschlief,
Da mir die neue Heimat hier entstand,
Wo mich umketten wollt' ein trautes Band,
Muß ich nun reichen euch den Scheidebrief. |
Ihr Berg' und o ihr Thäler, habt Ade!
Was ich hier fand, wo find' ichs wieder je?
Lebt wohl! ich sag' euch Lebewohl mit Weh. —

Die zwölfzeilige Reimstrophe läßt vier symmetrische Gliederungen zu: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2; 3 + 3 + 3 + 3; 4 + 4 + 4; 6 + 6. Nach einem schon angedeuteten Grundgesetz architektonischer Gliederung vertragen sich ganz kleine Glieder höchster Ordnung nicht mit einem umfangreichen Ganzen. Daher sind die beiden ersten Gliederungsweisen nicht anzuraten. Man fühlt dies auch sogleich, wenn man folgende zwölfzeilige nach der ersten Gliederungsart gebaute Strophe des Gedichtes Erinnerung von Platen vortragen hört:

Ach, jede Stelle lacht mich an, Wird ihrer Blumen abgepflückt; |
Wo sie die trunknen Augen sahn, An jener Linde, wo sie saß,
Und jeder Boden, wo sie stand Da leg' ich mich ins hohe Gras; |
Ist mir ein paradiesisch Land. | Und dorten steht das liebe Haus,
Die Wiese, die ihr Fuß gedrückt Da harrt' ich täglich, ging sie aus |
Erinnerung, o welche Zeit
Entrückst du der Vergessenheit!

Da obendrein der Dichter hier nichts gethan, um den Eindruck der Strophe**n**einheit hervorzurufen, so zerfällt das Ganze dem Ohr in sechs jambische Distichen, und sollte auch als solche gedruckt werden. Die Gliederung 6 + 6 zerlegt das große Strophengebäude nicht genugsam, es sei denn, daß die beiden Hälften auf eine zweckmäßige, dem einheitlichen Eindruck nicht nachteilige Weise untergeteilt werden. Jedenfalls bleibt von allen symmetrischen Gliederungen die Dreiteilung 4 + 4 + 4 die empfehlenswerteste. Schiller hat sie im Kampf mit dem Drachen mit der Reimstellung aabb|ccdd|efef angewandt:

Digitized by Google

Und tausend Stimmen werden laut:
„Das ist der Lindwurm, kommt und schaut!
Der Hirt und Herden uns verschlungen,
Das ist der Held, der ihn bezwungen!
Viel andre zogen vor ihm aus,
Zu wagen den gewalt'gen Strauß,
Doch keinen sah man wiederkehren;
Den kühnen Ritter soll man ehren!"
Und nach dem Kloster geht der Zug,
Wo Sanct Johanns des Täufers Orden,
Die Ritter des Spitals, im Flug
Zu Rate sind versammelt worden.

Unsymmetrisch läßt sich die Strophe auf mannigfache Art gliedern; doch verliert sie dann leicht die wünschenswerte Übersichtlichkeit, wenn nicht besondere Hülfsmittel angewandt werden. Zu den übersichtlichsten Formen unsymmetrischer Gliederung gehören $6 + 4 + 2$ mit der Reimstellung aabccb dede ff und $4 + 6 + 2$ mit der Reimstellung abab ccdeed ff.

§ 80. Für die Reimstrophenlänge gibt es ein Maximum, das bei deutschen Gedichten annähernd auf die Zahl von zwölf Versen festzustellen ist. Ich nehme diese Zahl nach Beobachtung der Praxis der besten deutschen Dichter an. Es finden sich allerdings, auch bei guten Dichtern, Strophen von noch größerm Umfange, z. B. die Kanzone, die aus dreizehn und mehrern Versen bestehen kann (vgl. § 91); allein bei ihr ist Zweierlei zu berücksichtigen. Einmal ist das Maximum der Strophenlänge nicht für alle Sprachen dasselbe. Je sonorer die Reimklänge einer Sprache sind, je energischer sie auf das Ohr wirken, desto kräftiger und deutlicher prägt sich Bau und Gliederung der Strophe, gleichsam das strophische Bild, dem Organ ein, und desto mehr darf dieses Bild in seinem Umfange wachsen, ehe seine Klarheit verloren geht. Denn da ein strophisches Ganzes nicht simultan, wie ein sichtbares Bild, sondern successiv aufgefaßt wird, so hängt die Übersichtlichkeit und Klarheit einer Strophe davon ab, in welchem Grade der Eindruck der ersten Verszeilen ihrem rhythmischen Bau, ihrer Länge und ihren Reimlauten nach dem Ohre noch lebendig ist, wenn es die letzten Verszeilen aufnimmt, was begreiflicherweise bei

Digitized by Google

Reimstrophen ganz besonders durch die Intensität, womit die Gleichklänge auf das Ohr wirken, bedingt ist. Nun hat aber die italienische Sprache bekanntlich viel tönendere Reimklänge, als die deutsche; und so fragt es sich noch, ob die Kanzone nicht für das Deutsche einen zu großen Umfang hat, wenn sie gleich im Italienischen das zulässige Maximum der Strophenlänge nicht übersteigt. Dann ist zweitens nicht zu verkennen, daß die Kanzone, was Leichtigkeit der Auffassung betrifft, einen so glücklichen Bau hat, wie er sich nicht leicht zum zweiten Mal findet. Sie gliedert sich in zwei große (sechszeilige) Abteilungen, denen aber, damit sie sich nicht als abgesonderte Ganzen darstellen, ein verschiedener innerer Bau gegeben ist (die erste besteht aus zwei Terzetten, die zweite aus einem Quartett und einem Doppelreim). Ferner sind sie noch durch einen kürzeren Vers in Verbindung gebracht, und, um die Bindekraft desselben zu erhöhen, läßt man ihn dem Reime nach zur ersten, dem syntaktischen Bau der Strophe nach zur zweiten Abteilung gehören. — Der kleine Verbindungsvers der Kanzone führt auch auf die Bemerkung, daß kürzere Verse, die einer vorherrschend aus längern Versen gebauten Strophe eingestreut sind, die Auffaßlichkeit derselben sehr fördern. Gesellt sich ihnen noch die häufige Wiederkehr eines und desselben Reimlautes, so kann ausnahmsweise sogar eine Strophe von vierzehn Versen sich noch als ein bequem auffaßliches Ganzes darstellen. Dies ist selbst ohne Beihülfe der dem Ganzen eingestreuten coupierenden kurzen Verse möglich, wenn derselbe Reimlaut sich durch die Strophe von Anfang bis zu Ende als ein zusammenhaltendes Band schlingt. Als beweisende Beispiele lasse ich eine Strophe aus dem Gedicht Des kleinen Volkes Überfahrt von Kopisch und eine Platensche Strophe folgen:

„Steh auf, steh auf! es pocht ans Haus!
Tipp tipp! Wer mag das sein?"
Der alte Fährmann geht hinaus:
„Tipp tipp! Wer kann es sein?"
Nichts sieht er, halb nur scheint der Mond,
Die Sache scheint ihm ungewohnt —

Digitized by Google

Da flüstert es fein:
„O Fährmann mein,
Wir sind ein winziges Völkelein
Und haben Weib und Kindelein;
Fahrt über uns, die Müh ist klein,
Und jedes zahlt sein Hellerlein.
Es lärmt zu sehr im Lande,
Wir wollen zum andern Strande.

Laß uns schattig ruhen
Auf den Rasenpfühlen;
Denn ich Armer leide
Gar zu sehr im Schwülen;
Fest am Gaumen kann ich
Meine Zunge fühlen.
„Geh den Hügel abwärts,
Dort entlang die Mühlen
Seh' ich einen Bach sich
Durch die Felder wühlen,
Zwischen Blumen tanzen,
Über Kiesel spülen."
Ach, nicht Wasser will ich,
Nur dein Kuß wird kühlen.

§ 81. Eine Strophe kann nicht bloß direkt als Bestandteil einer Dichtung ein Glied eines größern Ganzen sein; es werden oft zunächst mehrere Strophen zu einer *Strophe höherer Ordnung*, zu einem einheitlichen Gebilde verknüpft, welches noch nicht das ganze Gedicht darstellt. Dieses kann auf doppelte Art geschehen: erstens bei *verschieden* gebauten Strophen, indem man sie nach einer gleichbleibenden Reihenfolge *miteinander wechseln* läßt; zweitens bei *gleich* gebauten, indem man sie durch ein hindurchgeschlungenes Band *aneinander knüpft*. Ein Beispiel der erstern Art ist Schillers *Erwartung*, die aus vierzeiligen Strophen mit der Reimstellung abab nach dem rhythmischen Schema:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

und aus ottave rime (s. § 87) zusammengesetzt ist. Zwei solcher verschiedenen Strophen folgen stets aufeinander und stellen sich, da dieses in regelmäßigem Wechsel geschieht, dem Ohr als ein zusammengehöriges Ganze, als eine *Strophe höherer Ordnung* dar. Man vergleiche Schillers *Siegesfest* und seinen Hymnus *An die Freude*, in denen eine achtzeilige Solo- und eine vierzeilige Chorstrophe zusammen ein höheres einheit-

Digitized by Google

liches Ganze bilden; ferner sein Gedicht *Würde der Frauen*, worin durchgängig eine achtzeilige trochäische Strophe mit einer sechszeiligen daktylischen sich zu einer Strophe höherer Potenz zusammenschließt. Wie in diesem Gedicht die daktylische Strophe abgesondert als Vorspiel, so dient umgekehrt in der *Erwartung* die daktylisch-trochäische als Schlußakkord. — Ein Beispiel der zweiten Art zeigt das Sonett (vgl. § 90). Es ist aus vier Strophen, zwei vier- und zwei dreizeiligen, gebaut. Die beiden gleichgeformten vierzeiligen werden aber durch *Gleichklänge*, die sich nach dem Schema abba, abba hindurchschlingen, zu einer Strophe höherer Ordnung verbunden, und ebenso gewöhnlich auch die beiden dreizeiligen durch den Reim aneinander gekettet. — In den Chorgesängen der griechischen Tragödie war es Regel, *je drei Strophen — Strophe, Antistrophe und Epode* — zu einem größern einheitlichen Ganzen, einer Strophe höherer Ordnung, zu verbinden. Die Strophe und Antistrophe hatten einen übereinstimmenden, die Epode einen abweichenden Bau. Dieselbe Dreiteiligkeit liegt den *meisten* Minneliedern zugrunde. Zwei sogenannte *Stollen* von gleicher Konstruktion (Strophe und Antistrophe), die sich wie Satz und Gegensatz verhalten, finden in einem dritten meist längern Verskomplex, dem *Abgesange*, ihre Ausgleichung und bilden mit ihm zusammen ein *liet* oder *Gesetz* (d. h. Strophe höherer Ordnung). Solcher Gesetze hat das ganze Gedicht drei, fünf, sieben u. s. w., seltener eine grade Zahl. Auch bei unsern neuern Lyrikern ist manches Gedicht, dem man es nicht auf den ersten Blick ansieht, nach dem Gesetz dreiteiliger Strophengliederung gebaut, z. B. das Schillersche *An die Freunde*:

Stolle 1. Lieben Freunde, es gab schönre Zeiten,
Als die unsern — das ist nicht zu streiten —
Und ein edler Volk hat einst gelebt.

Stolle 2. Könnte die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schoß der Erde gräbt.

Abgesang. Doch es ist dahin, es ist verschwunden,
Dies hochbegünstigte Geschlecht;
Wir, wir leben, unser sind die Stunden,
Und der Lebende hat recht.

Digitized by Google

§ 82. In der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Gedichte schließen sich nicht zwei oder mehrere Strophen zu einer Strophe höherer Ordnung zusammen, wodurch sie zu sekundären Gliedern des ganzen Gedichtes herabsinken; sondern alle einzelnen Strophen bilden als einander koordinierte Gebilde die primären oder Hauptglieder des Gedichtes und setzen sich dann, wenn gleich nach Rhythmus, Verslänge, Reimstellung und Reimgeschlecht ganz konform gebaut, durch eine bedeutende Klangverschiedenheit der Reimwörter scharf von einander ab. Ausnahmsweise jedoch treten auch solche koordinierte primäre Strophen in einer gewissen Verschlingung und Verkettung auf, ohne daß dadurch das Gedicht das Gepräge der strophischen Gliederung einbüßt. Das Ghasel z. B. (vgl. § 95) zerfällt dem Ohr deutlich in eine Anzahl zweizeiliger Strophen; aber ein und derselbe Gleichklang, der aus allen heraustönt, verbindet sie zu einem fester gefügten Ganzen, als gewöhnlich die strophisch gegliederten Gedichte sind. Als Beispiel diene das Rückertsche Ghasel Weltmutter:

Die Liebe hielt die Welt im Arm; Die Mannesklugheit ist so arm!
Wie lag das Kind so still und warm! Gedanken ohne Königin,
Das Kind entfloh der Mutterbrust; Wie ein verflogener Bienenschwarm.
Sie sah ihm nach mit stillem Harm. Weltmutter Liebe, komm herab
Die Kindeseinfalt war so reich, Und deines Kindleins dich erbarm!

Ähnlich hat Goethe die sieben vierzeiligen Strophen seines Liedes Der Goldschmiedgesell durch den gemeinsamen Gleichklang —ädchen innig zusammengeflochten. Sein Gedicht Der Schäfer besteht aus dreizeiligen Strophen, nach dem Schema aab, ccb, ddb u. s. w. gereimt, sein Lied Nachgefühl aus vierzeiligen mit der Reimstellung abac, dbdc, ebec. Hier sind es überall durchlaufende Gleichklänge, die das zusammenhaltende Band bilden. Anders bei einem in Terzinen (vgl. § 89) verfaßten Gedichte. Ein solches gliedert sich dem Ohr bestimmt in dreizeilige Strophen, aber jede ist mit der nächstfolgenden, und zwar nur mit dieser durch Gleichklang verknüpft, so daß das ganze Gedicht, ohne daß sich ein und derselbe Reimlaut hindurchschlingt, eine

Digitized by Google

aus Ringen festgefügte Kette bildet. Beispiel: Dingelstedts Gedicht Am Grabe Chamissos:

Wo habt ihr mir den Alten hingebettet?
Kommt, führt mich an den engbeschränkten Port,
Darein der Weltumsegler sich gerettet.

Ihr zeigt auf jenen dürren Hügel dort,
Wo heut das erste Herbstlaub niederregnet;
„Dort ruht er," sagt mir euer Trauerwort.

O sei, du heilig Dichtergrab, gesegnet!
Du birgst ihn, dem mein Geist vieltausendmal,
Mein sterblich Auge nimmermehr begegnet ...

Doch findet sich eine solche Verschlingung oder Verkettung der Reimstrophen, wie gesagt, in verhältnismäßig wenigen Gedichten, und wenn ein Gedicht nicht darauf angelegt ist, muß als Regel festgehalten werden, daß die Reimreihen zweier Nachbarstrophen durch eine stark ins Ohr fallende Klangverschiedenheit sich recht scharf voneinander sondern (vgl. oben § 48).

§ 83. Wie durch Reimlautverschiedenheit, so sollen zwei Nachbarstrophen in der Regel auch syntaktisch streng gesondert, d. h. das Überschreiten eines Satzes aus einer Strophe in die nächstfolgende vermieden werden. Man pflegt ein solches Überschreiten Enjambement zu nennen und als eine poetische Freiheit anzusehen, die man sich wohl einmal gestatten dürfe. Aber Licenzen im Sinne von Notbehelfen, die der Bequemlichkeit dienen, darf die Poetik nicht gelten lassen. Die Regel verlangt entschieden syntaktisches Auseinanderhalten der Strophen; allein es gibt kaum ein Gesetz der Metrik und Poetik, dessen Verletzung nicht unter Umständen durch ein höheres Gesetz geboten werden könnte, wenn nämlich durch die Verletzung eine stärkere oder edlere Lustwirkung, als durch die Beobachtung des Gesetzes, erreicht wird. So ist auch das Enjambement ganz an seinem Platz und keine poetische Licenz, wenn es gilt, entweder den ruhelosen Fortschritt einer Handlung, oder das unaufhaltsame Wachsen

Digitized by Google

einer Leidenschaft, oder die Entfaltung eines umfassenden Bildes oder eines großen Gedankens darzustellen. Der Dichter erzielt dann oft eine mächtige Wirkung, indem er dem Darstellungstrieb einen Augenblick die Herrschaft über den Formtrieb einräumend den Gedankenausdruck über die Strophengrenze wegschreiten läßt. Nur darf das Enjambement nicht eher auftreten, als bis sich das Gesetz der Strophe dem Sinne fest eingeprägt hat; denn, um wirksam zu sein, muß es als Abweichung von der Regel empfunden werden.

§ 84. Betrachten wir nun schließlich noch die Strophe im Verhältnis zu den Versen, woraus sie zusammengesetzt ist, so erheben sich hier die beiden Fragen: 1) Was für eine Rhythmusart hat man für die Verse einer Strophe von bestimmter Form, und wenn sie eine Reimstrophe ist, welche Gleichklänge nach Lautbeschaffenheit, Geschlecht, Reihenfolge u. s. w. zu wählen? 2) Welches ist die jedesmal angemessenste Länge der Verse? Bei der Beantwortung beider Fragen muß die Natur des in dem Gedichte zu behandelnden Gegenstandes berücksichtigt werden. Je nach dem Charakter des Sujets wird bald dieser, bald jener Rhythmus, werden bald diese, bald jene Reimklänge, bald kürzere, bald längere Verse vorzuziehen sein. Nun ist aber schon oben in der Charakteristik der verschiedenen Rhythmusarten (§ 3) versucht worden, die Gegenstände, für deren Darstellung jede sich besonders eignet, anzugeben; und ebenso sind schon (§ 32 u. ff.) die Gleichklänge in Beziehung auf den in einem Gedicht zu behandelnden Gegenstand und die darin herrschende Stimmung besprochen worden. Es bedarf aber noch die Frage nach der jedesmal zusagendsten Länge der Verse einer kurzen Erörterung. Im allgemeinen leuchtet ein, daß, wo ein Gegenstand eine weitere, freiere, wortreichere Entfaltung der Rede verlangt, die Strophe nicht zweckmäßig aus kurzen Versen gebaut wird. Diese sind dagegen ganz an ihrer Stelle, wo schnell wechselnde Bilder, schnell wechselnde Gefühle, reges, flüchtiges Leben, gepreßter, schneidender Schmerz, gepreßte Freude, Entschlossenheit, Festigkeit, herrischer Sinn, Trotz, Kurzangebundensein,

Digitized by Google

schnippisches Wesen, Naivetät, Spielerei, Niedliches, Schüchternheit, Verschämtheit darzustellen sind. So äußert sich im Liede Goethes *Glückliche Fahrt* in der Verskürze das rasche, rührige Leben, in seinem *Mailied* gepreßte Freude, in Gretchens Gebet im Zwinger *Ach neige, du Schmerzenreiche* gepreßter Schmerz, in seinem Gesellschaftslied *Frech und Froh* Ungebundenheit und Resolutheit, in der Ballade *Der Edelknabe und die Müllerin* schnippisches Wesen, in dem Gedichtchen *Gefunden* das Niedlich-Anmutige u. s. w. Es versteht sich, daß der Charakter des kurzen Verses sich durch den Rhythmus bestimmter qualifiziert. Der kurze *jambische* Vers ist geeigneter, ein munteres, lebendiges Weiterschreiten, der kurze *anapästische* ein hastiges Fortstürmen, der kurze *daktylische* ein leidenschaftliches Rückgehen in das eigene Innere auszudrücken, wogegen kurze *trochäische* Verse zur Kundgebung entschlossener Kraft, zu entschiedenen Befehlen, zu gedrängten gewichtigen Lehren sich eignen. — Aus dem Angedeuteten begreift sich, warum in dem leidenschaftlichen Dithyrambus der kurze Vers so vorherrscht, das ruhigere Lied aber einen Vers von mäßigem Umfange liebt. Kürzere Verse wird das Lied nur wählen, wenn es einen der eben angedeuteten Charaktere trägt, Verse von großem Umfange sehr selten. *Die eigentliche Dimension des Liedes ist der Dimeter* (der hyperkatalektische sowohl, als der ein- und zweisilbig katalektische eingeschlossen). Will man sich überzeugen, in welchem Grade der Dimeter das herrschende Maß in Goethes Lyrik ist, so blicke man seine Lieder von der Vorklage an durch: überall jambische, trochäische, anapästische, daktylische Dimeter, nur hier und da von kürzern Versen unterbrochen. Ebenso im deutschen Volkslied und im Kirchenlied, wie denn überhaupt der Dimeter, wenn man die den antiken und den fremden modernen Versen nachgebildeten Versformen abrechnet, das weitaus vorherrschende Versmaß nicht bloß unserer Lyrik, sondern auch des nationalen Epos ist; denn wie die alte Langzeile aus vollständigen, so war der Nibelungenvers aus abgekürzten Dimetern zusammengesetzt, die im Kunstepos gesondert auftraten.

Digitized by Google

§ 85. Den neuern europäischen Kulturvölkern, den Engländern, Franzosen, Italienern und Spaniern, haben wir eine Anzahl von Strophenformen entlehnt, von denen mehrere sehr beliebt geworden sind und in unserer poetischen Litteratur Bürgerrecht gewonnen haben. Bei ihrer Besprechung hat man den Vorteil, daß sie alle einen bestimmten Namen (Spenserstrophe, ottave rime, Sonett u. s. w.) tragen. Es wäre zu wünschen, daß auch für die üblichsten der in den §§ 69—79 besprochenen deutschen Strophenformen ähnliche kurze Benennungen eingeführt wären, wie ich deren einige vorgeschlagen habe: Löwenrittstrophe, Goethes Sängerstrophe, Schillers Lehrstrophe, moderne Nibelungenstrophe. Ihnen ließe sich noch die in § 76 behandelte achtzeilige Reimstrophe mit jambischen Versen von je drei Hebungen und der Reimstellung abab cdcd, welche durch Auflösung der alten vierzeiligen Nibelungenstrophe entstanden ist, unter dem Namen Hildebrandsstrophe und die gleichgebaute vierzeilige als Hildebrands-Halbstrophe anreihen. Von den fremdher entlehnten Strophenformen erwähne ich zuerst die aus der englischen Poesie übernommene Spenserstrophe, so genannt nach dem Dichter Edmund Spenser (geb. zu London 1553), der sie in seinem Hauptwerke, dem allegorischen Epos Die Feenkönigin, anwandte. Sie ist eine neunzeilige jambische Strophe, aus acht jambischen Quinaren und einem Alexandriner als Schlußvers zusammengesetzt und nach dem Reimschema ababbcacc gebaut. Durch die je dreimal sich wiederholenden Reimlaute wird die Strophe sehr klangreich und erhält durch die Verkettung der Reime eine feste Geschlossenheit. Sie ist von neuern englischen Dichtern vielfach, von deutschen wenig gebraucht worden, wäre aber einer häufigeren Verwendung würdig. Ihres seltenen Vorkommens wegen lasse ich als Beispiele ein Paar Strophen aus meiner Übersetzung von Walter Scotts Fräulein vom See (Verlag des Bibliographischen Instituts 1865) folgen, worin sie zur Einleitung der ganzen Dichtung, wie der einzelnen Gesänge und zum Abschluß des ganzen dient:

Digitized by Google

Hin rollt der Zeitstrom. Jener Alten Zahl,
Die auf den Knieen uns einst als kleine Knaben
Gewiegt und uns Erstaunten manches Mal
Von seltnen Abenteuren Kunde gaben,
Ach, wie die Jahre sie gelichtet haben!
Wie stehn sie da am Strand der Ewigkeiten
So morsch, Schiffstrümmern gleich, in Sand vergraben,
Und warten, bis der Wogen endlos Gleiten
Sie unserm Blick entspült. Hier rollt der Strom der Zeiten.

Doch denkt wohl einer noch der grauen Zeit,
Wo, wann des Aufgebotes Töne klangen
Aus eines Häuptlings Horn und weit und breit
Sich fort durch Berg und Thal und Heide schlangen,
Dann rings herbei die Stammgenossen drangen.
Wie zu der Kriegespfeifen wildem Chore
Voll Kampflust sie die Stammesbanner schwangen,
Und rundum durch Geklüft und Wald und Moore
Das Feuerkreuz*) erglomm gleich rotem Meteore.

§ 86. Die Alexandrinerstrophe, die wir den Franzosen entlehnt haben, besteht in ihrer gewöhnlichen Gestalt, wie sie im französischen Epos und Drama üblich ist, und zwar so, daß ein Paar männlich gereimter mit einem Paar weiblich gereimter wechselt. Meistens wird der Vers als ein jambischer Sechsfüßler mit einer konstanten Incision in der Mitte aufgefaßt, ist aber in Wirklichkeit ein ein- oder zweisilbig katalektischer Oktonar (Tetrameter) mit einer Pause von einem ganzen Fuß in der Mitte (nach der dritten Hebung) und einer zweiten Pause am Schluß. Man gewahrt schon beim deklamatorischen Vortrage des Verses deutlich, daß er die gleiche Zeit, wie ein vollständiger Achtfüßler, in Anspruch nimmt. Auch die historische Forschung macht es höchst wahrscheinlich, daß der Alexandriner sich gleich dem Nibelungenverse aus der alten epischen Langzeile von acht Hebungen hervorgebildet habe. Während aber die Langzeilen, ihr rhythmisches Maß vollkommen ausfüllend, ununterbrochen wie ein Strom daherfließen, wird die rhythmische Be-

*) Das Zeichen des Kriegsausbruchs bei den Hochschotten, das eiligst von Ort zu Ort getragen, alle Waffenfähigen zum Musterungsplatz berief.

Digitized by Google

wegung der Alexandriner durch die Pausen in der Mitte und am Ende fortwährend gehemmt; und diesen regelmäßig in gleichen und kleinen Intervallen wiederkehrenden Pausen ist die dem Alexandriner anhaftende Eintönigkeit teilweise zuzuschreiben. Gesteigert wird diese Monotonie im Deutschen noch durch die streng jambische Messung des Verses, den regelmäßigen, stark hervortretenden Wechsel von Hebung und Senkung, wogegen der französische Alexandriner durch sein freieres Spiel der Wort- und Satzaccente innerhalb seiner beiden Hemistichien jene Eintönigkeit bedeutend mildert. Es ist zwar ein Irrtum, wenn man glaubt, daß der französische Alexandriner nur an eine konstante Silbenzahl und nicht an gewisse Betonungsgesetze gebunden sei. Auf die sechste und die zwölfte Silbe muß immer der Wortton fallen; die fünfte und die elfte dürfen keinen Wortaccent haben, weil sonst der unerläßliche Ictus der sechsten und zwölften gelähmt würde. Von der ersten bis zur vierten Silbe, desgleichen von der siebenten bis zur zehnten einschließlich herrscht eine freiere, wechselnde Betonung, sowohl was die Stelle als die Zahl der Wortaccente betrifft, mit der Beschränkung jedoch, daß innerhalb eines jeden dieser beiden Spielräume wenigstens ein Wortaccent zu wünschen ist. Demnach muß jeder französische Alexandriner mindestens vier entschiedene Hebungen, zwei feste und zwei bewegliche, haben*). Auf den beweglichen Arsen nun beruht es vorzugsweise, daß der französische Alexandriner bei weitem nicht so einförmig wie der an den streng jambischen Gang gefesselte deutsche daherschreitet. Hätten unsere Dichter des 17. Jahrhunderts diesen bedeutenden Unterschied nicht überhört, so würden sie sich gehütet haben, von dem Alexandriner einen so umfassenden Gebrauch zu machen; und es beruhte gewiß auf einem sehr richtigen Gefühl, wenn beim Eintritt des klassischen Zeitalters unserer Poesie die deutschen Dichter den Alexandriner aus dem Epos, dem Drama und der echt lyrischen Dichtung hinauswiesen. Denn gleich andern regelmäßig halbierten Versen eignet er sich wohl zum Ausdruck

*) Ausführlicheres hierüber in einer Abhandlung, die ich dem Programm der Realschule zu Trier (1859) beigegeben habe.

Digitized by Google

antithetischer und paralleler Gedanken, wie die Reflexionsdichtung sie liebt, aber um so weniger für den kräftig flutenden Erzählungsstrom der Epopöe, oder den vollen und freien Erguß der Affekte im Drama und der Gefühle in der Lyrik. Es war jedoch darum nicht nötig, den Alexandriner ganz zu verbannen und ihn zum Repräsentanten unserer poetischen Zopfzeit zu stempeln; man hätte ihn füglich für einige Zweige der didaktischen Poesie, namentlich für die epigrammatische und Spruchpoesie beibehalten können. Rückert bewährte seinen feinen Takt für die poetische Form auch darin, daß er den Alexandriner für diese Art von Poesie wieder zu verwenden begann. Außerdem haben ihn Freiligrath, Geibel u. a. nicht ohne Glück wieder in lyrisch-epischen Gedichten gebraucht, aber nicht in der vierzeiligen Strophenform aabb, worin er die französischen Epopöen und Dramen ohne Unterbrechung durchläuft, sondern meistens mit dem akatalektischen oder dem hyperkatalektischen Dimeter copuliert. Darin waren ihnen schon ältere deutsche Dichter mit einem Beispiel vorangegangen, wie z. B. Haller im ältesten seiner erhaltenen Gedichte Morgengedanken (1725) den Alexandriner regelmäßig mit einem Dimeter bei gekreuzter Reimstellung wechseln läßt:

Durchs goldne Morgenthor der heitern Sternenbühne
Naht das verklärte Licht der Welt;
Die falben Wolken glühn von blitzendem Rubine,
Und brennend Gold bedeckt das Feld.

Zahlreichere Vorbilder hatten sie an französischen Lyrikern: Viktor Hugo, Lamartine, Barbier, Chenedollé u. a., die auf mannigfache Art die Alexandriner mit Dimetern verbanden, z. B. Viktor Hugo im Gedicht Moses auf dem Nil:

Auf, Schwestern, kommt! Die Flut ist kühl noch in der Frühe,
Den Schnitter bannt in Schlaf des vor'gen Tages Mühe,
Noch liegt das Ufer einsam da;
Noch murmelt Memphis nur, als spräch's im Morgentraume;
Aurora nur ist uns im dichtverschränkten Raume
Des Uferschilfs als Zeugin nah.

Digitized by Google

UNI

Lamartine in der religiösen Dithyrambe Die heilige Poesie:

Ich sah auf Stufen stehn von schnee'gem Elfenbein
Der Seraphime Chor weithin in langen Reihn;
Sie hüllten sich vor Gott in ihre Feuerschwingen;
Dann zu der Harfen Sturm begann ihr Sang zu klingen:
Ihr „Heilig! heilig! heilig!" scholl,
„Die Welt ist seiner Glorie voll!"

Barbier in seiner Rhapsodie Frankreich und Napoleon:

Schlichthaar'ger Korse, ha! wie sah man Frankreich prangen
Im sonnenhellen Messidor!
Ein wildes Roß noch, biß es keines Goldzaums Stangen,
Fremd war ihm Zügel noch und Spor.
Noch keines Bänd'gers Faust fuhr über Bug und Lenden,
Noch fühlt' es keines Reiters Druck;
Nie einen Sattel trug sein Rücken aus den Händen
Des Fremdlings, noch Schabrackenschmuck ...

Chenedollé im Gedicht Der Gladiator:

Der Gladiator sinkt, von seinem Schwert verraten,
Dem rohen Römerkreis ein blutig Spielwerk hin.
Auf der Arena Sand, ins Feld der blut'gen Saaten,
Sinkt er mit stolzgefaßtem Sinn.
Er zwingt den Todesschmerz, rafft seine Kraft zusammen
Und hebt langsam das Haupt, auf seinen Arm gestützt,
Indes sein trotzig Aug' mit seines Hasses Flammen
Noch einmal auf die Römer blitzt.

Ähnlich hat nun auch Freiligrath die Monotonie des Alexandriners durch Kopulierung mit dem jambischen Dimeter zu heben gesucht, z. B. in seinem Gedicht Der Alexandriner, dessen Strophe wie die oben angeführte von Viktor Hugo gebaut ist, nur daß ein hyperkatalektischer Dimeter statt eines akatalektischen steht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria,
Mein Wildling! Solch ein Tier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Östlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt;
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? Wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Digitized by Google

Wir sehen, überall ist es der Dimeter, den man mit dem Alexandriner verbunden hat, nicht etwa der sonst den Dichtern so geläufige jambische Fünffüßler*). Darin spricht sich, wenn nicht klare Einsicht, doch mindestens ein sehr richtiges Gefühl jener Dichter von der wahren Natur des Alexandriners aus; sie empfanden alle, daß dieser Vers kein Trimeter oder Senar, sondern ein aus zwei katalektischen Dimetern zusammengesetzter Vers ist; sonst hätten sie ihm keinen Dimeter zugesellen können. Wie kommt es nun aber, daß ein solcher Dimeter, der doch seiner rhythmischen Abwägung nach mit einem Hemistichium des Alexandriners übereinstimmt, die Monotonie desselben zu brechen imstande ist? Ich erinnere an die obige Bemerkung, daß die Quelle dieser Monotonie teilweise aus der regelmäßigen Unterbrechung des rhythmischen Ganges durch die Pausen fließt. Wie alles, was längere Zeit hindurch in gleichmäßigen Intervallen sich wiederholt, einwiegend auf Geist und Sinne wirkt, so auch diese stets wiederkehrenden Pausen. Die eingestreuten Dimeter sind aber von ihren Wortfüßen ganz ausgefüllt, machen daher den Eindruck einer lebendigern Bewegung und wirken so jener Monotonie entgegen. Sie leisten einer Alexandrinerstrophe denselben Dienst, den der alten Nibelungenstrophe das vier Hebungen zählende Schlußhemistichium leistet. Daraus ergibt sich aber auch, warum nur der akatalektische und hyperkatalektische, nicht der katalektische sich für den beabsichtigten Zweck eignet. Das rhythmische Maß des Dimeter muß gefüllt oder um eine Senkungssilbe überfüllt sein; sonst brächte er ja noch eine Pause mehr. — Über das Rondeau oder Rundgedicht,

*) Allerdings haben Uz, Wieland (im Oberon), Schiller (in den Übersetzungen aus der Äneis) u. a. den Alexandriner mit jambischen Quinaren untermischt; aber mit Recht hat dies wenig Nachahmung gefunden, weil es einem Grundgesetz der Strophengliederung widerstreitet. Nach diesem Gesetz dürfen zu einer Strophe nur Verse verbunden werden, die rücksichtlich der Zahl ihrer in einfachem Verhältnisse zueinander stehen, also wohl Alexandriner und Dimeter, da sich jene als Tetrameter zu diesen wie 2:1 verhalten, aber nicht Alexandriner und Quinare, die sich wie 8:5 verhalten.

Digitized by Google

eine poetische Spielerei französischen Ursprungs, nur wenige Worte. Es besteht aus dreizehn, gewöhnlich jambischen Versen mit nur zwei Gleichklängen; nach der achten und der dreizehnten Zeile wird der Anfang der ersten als Refrain wiederholt. Als Beispiele mögen die folgenden dienen:

1. Ein Rundgedicht? Und du gebietest gar,
Nach vorgeschriebenem Reim es zu vollbringen?
Wohlan, ich stürze mich in die Gefahr!
Ein frisches Wagen ist ein halb Gelingen;
Apollo mach' an mir den Spruch auch wahr;
Da wären nun schon fünf der Verse zwar,
Allein nun steck' ich mitten in den Schlingen
Und dreh' und wende mich, um zu erzwingen
Ein Rundgedicht.
Warum auch mußtest du den Reimklang a r,
Den unglückse'gen, just dir ausbedingen?
Doch still! Jetzt bin ich fertig auf ein Haar!
Ich lasse frisch den zwölften Vers erklingen,
Und lege siegreich dir zu Füßen dar
Ein Rundgedicht!

2. Es ist doch nicht so schlimm, ein Rundgedicht!
Man muß den Mut nur haben anzufangen,
Und rüstig weiter schreiten ohne Bangen,
Und stolpert auch der Vers einmal, so bricht
Das Ganze darum doch den Hals noch nicht.
Im Grund ist's gar ein lustig Unterfangen:
Man sieht mit leichter Müh, indem man spricht,
Sich unversehens zum Gedicht gelangen;
Es ist doch nicht so schlimm!
Viel Kluges freilich darf man nicht verlangen.
Wie ließen auch Gedanken von Gewicht
Sich in so kleinem Lust'gen Klangnetz fangen?
Wenn sich nur Reim um Reime munter flicht,
Genügt ein Rundgedicht schon seiner Pflicht.
Es ist doch nicht so schlimm!

§ 87. Die Ottava (ottave rime), auch schlechtweg Stanze benannt, von den Italienern entlehnt, auch von den Spaniern vielfach gebraucht, besteht im Italienischen aus acht sämtlich überzähligen, also weiblich schließenden jambischen Quinaren (Hendekasyllaben) mit der Reimstellung abababcc.

Digitized by Google

Obwohl die italienischen Hendekasyllaben im ganzen als jambische Verse aufzufassen sind, so ist doch in ihnen der Rhythmus weit weniger streng als in deutschen Jamben durchgeführt und läßt eine größere Mannigfaltigkeit der Bewegung, ein freieres Spiel der Accente zu. Unerläßlich ist das Zusammenfallen des Wortaccents mit den rhythmischen auf der zehnten Silbe und außerdem etwa auf der vierten oder der sechsten. Im übrigen herrscht eine große Freiheit der Betonung, so daß jene Hendekasyllaben zu den streng gemessenen jambischen Dimetern, die wir in der Regel zur Stanze verwenden, in ähnlichem Verhältnis wie die französischen Alexandriner zu den deutschen stehen (vgl. den vorhergehenden Paragraphen). Daraus erklärt es sich, warum die Italiener die Strophe zu den umfangreichsten epischen Dichtungen gebrauchen können, während in deutschen Epopöen die Monorhythmie regelmäßig gebauter Stanzen auf die Dauer unerträglich wird. Weil unsere Dichter der ungemein schönen Gesamtform der Strophe wegen ungern auf sie verzichten, haben sie sich mehrfach nach Mitteln umgesehen, die einschläfernde Wirkung jener Monorhythmie zu schwächen. So formte Wieland für seine Dichtung Idris die ottave rime in der Art um, daß die acht Zeilen zwar sämtlich jambisch, aber ungleich lang (von 8 bis 13 Silben) sind und bald männlich, bald weibliche Reime mit willkürlicher Reimstellung haben; doch kommen fast durchweg in den sechs ersten Zeilen nur zwei Reimlaute, jeder dreimal vor, und die Schlußverse reimen gepaart:

Wie wenn aus Äols wildem Heer
Zwei von den wildesten mit aufgeblasnen Backen
Auf offner See sich bei den Flügeln packen:
Sie schütteln sich, es weht, von Ungewittern schwer,
Ihr wirbelnd Haar um Stirn und Nacken,
Und unter ihnen braust das aufgeschwollne Meer;
Die Nymphen fliehn in schüchternem Gewimmel
Und, aus dem Schlaf geschreckt, schauen Götter von dem Himmel.

Noch weiter ging Wieland in den Stanzen des Oberon, worin er auch noch auf durchgängige Paarung der Schlußverse durch den Reim und in den andern Versen auf je dreimalige Wiederholung des Gleichkangs verzichtete, überdies stellenweise

Digitized by Google

die Jamben mit Anapästen vertauschte, so daß nunmehr die Strophe nur noch durch die Zahl der Verse an die italienische Strophe erinnerte:

Die Söhne der Wüste, magnetisch angezogen
Von Hüons Helm, der ihnen im Sonnenglanz
Entgegenblitzt, als wär' er ganz
Karfunkel und Rubin, sie kommen mit Pfeil und Bogen,
Den Säbel gezückt, im Sturm herangeflogen.
Ein Mann zu Fuß, ein Mann zu Pferd
Scheint ihnen kaum des Angriffs wert;
Allein sie hatten sich betrogen.

Die Oberon-Stanze nahm sich Schiller in der Übersetzung der Äneis zum Vorbilde, jedoch mit reinerer Durchführung des jambischen Rhythmus. Ich halte diese Umbildungsversuche für ganz verfehlt. Die große Anmut der italienischen Stanze beruht auf dem schönen Gleichgewicht, dem rhythmischen Ebenmaß ihrer Haupt- wie ihrer Unterglieder, und auf dem harmoniereichen Reimgesetz, der innigen Verschränkung der sechs ersten Reimzeilen, welche durch ihr dreimaliges Fliehen und Wiederkehren, ihr Hin- und Herwogen einen höchst gefälligen Wellenschlag bilden, an den sich dann der harmonische Zweiklang der beiden Endverse beruhigend anschließt. Diese eigentümlichen Reize werden durch die Wieland-Schillersche Umformung zerstört. Will man die ottave rime umbilden — und für ihren Gebrauch in umfassenden deutschen Dichtungen ist das allerdings nötig — so hat man auf zweierlei zu achten: erstens, daß, wenn in der Abwägung der rhythmischen Teilmassen eine Änderung erfolgt, dann ein neues Gleichgewicht an die Stelle des alten tritt, und zweitens, daß nur Verse miteinander verbunden werden, die der Zahl ihrer Füße nach in einfachem Verhältnisse zu einander stehen, also nicht Quinare und Dimeter, die sich wie 5 zu 4 verhalten, aber wohl Alexandriner und Dimeter, da jene als Tetrameter zu diesen sich wie 2 : 1 verhalten. Die Reimfolge abababcc lasse man unangetastet; dagegen kann der jambische Rhythmus zur Milderung der Monorhythmie stellenweise durch einen Anapäst unterbrochen werden, aber nur *stellenweise*, damit das Gefühl des jambischen Rhythmus nicht verloren geht,

Digitized by Google

und nur da, wo der Charakter des darzustellenden Gegenstandes die lebendigere Bewegung rechtfertigt. Diesen Forderungen gemäß umgebildet, würde die 16. Strophe der Wielandschen Dichtung Idris (worin das Roß zum Ritter spricht) etwa so lauten:

Seht Ihr die Quelle dort durch Blumen sich schlängelnd winden,
Vergoldet von des Abends Schein?
Bequemer dürfte kein Platz, selbst in den stillen Gründen
Elysiums, zur Nachtruh sein.
Ich würde frisches Gras an jenem Bache finden,
Euch wiegte sein holdes Murmeln ein.
Ja, Herr, Ihr könntet dort, im Duft von Myrtenbäumen
Recht ungestört und süß von Eurem Fräulein träumen.

Immerhin wird die Ottava, wenn gleich so oder auf ähnliche Art umgeformt, mit ihrem üppigen Schmuck von Gleichklängen sich weniger für das ernste heroische, als für das blühende romantische Epos eignen. Bei der Verwendung zu kleinern Dichtungen aber — zu schwungreichen Pro- und Epilogen, festlichen Gelegenheitsgedichten und Apostrophen, zu Widmungsgedichten, die einen edlern, höhern Ton anstimmen u. s. w — halte man sich möglichst nahe an die italienische Musterform mit strengerer Beachtung des jambischen Rhythmus. Die im Deutschen durch das Zusammenfallen von Wort- und Versaccenten entstehende Monotonie tritt in einem Gedicht von einigen Strophen nicht so stark hervor, daß man, um ihr zu entgehen, den schönen Bau der Stanze in einem wesentlichen Punkte ändern dürfte. Nur darüber ließe sich noch streiten, ob auch durchweg die weiblichen Reime beizubehalten, und wenn nicht, an welchen Stellen dann männliche anzuwenden seien. Ich halte es für die unserer Sprache zusagendste Behandlung der Gleichklänge in der Stanze, wenn man, wie Goethe es meistens gethan, die Verse 2, 4 und 6 männlich, die fünf übrigen weiblich reimen läßt, wie in folgender Strophe:

Ein wunderbares Lied ist euch bereitet;
Vernehmt es gern und jeden ruft herbei!
Durch Berg' und Thäler ist der Weg geleitet,
Hier ist der Blick beschränkt, dort wieder frei;

Digitized by Google

Und wenn der Pfad hoch in die Büsche gleitet,
So denket nicht, daß es ein Irrtum sei;
Wir wollen doch, wenn wir genug geklommen,
Zur rechten Zeit dem Ziele näher kommen.

Die Gründe, die für diese Verteilung männlicher und weiblicher Reime sprechen, sind folgende. Der ganze Charakter der Strophe macht ein mildes Ausklingen der Verse, daher das Vorwalten der weiblichen Reime wünschenswert. Anderseits hat aber unsere Poesie allen Grund, vor einer kontinuierlichen Reihe weiblicher Reime auf ihrer Hut zu sein, da bei dem ungeheuren Reichtum unserer Sprache an trochäischen Wortausgängen sich schon innerhalb der Verse die weiblichen Schlußfälle nur allzusehr vordrängen. Dazu kommt das den meisten jener Wortausgänge gemeinsame tonlose e, welches im Reime doppelt mißfällig ist und die Monotonie steigert. Machen es diese beiden Übelstände, die sich im Italienischen nicht finden, durchaus ratsam, in der deutschen Stanze die weiblichen Reime nicht ohne Unterbrechung durchzuführen, so fragt sich nur noch, an welchen Stellen sie am zweckmäßigsten durch männliche zu ersetzen sind. Jenes Gesamtcharakters der Ottave wegen ist zu wünschen, daß ihr wenigstens im Ausklingen das sanfte Gepräge erhalten bleibe, also das abschließende Verspaar weiblich gereimt sei. Daraus folgt aber, daß der drittletzte oder sechste Vers, um sich schärfer gegen den Schluß abzusetzen, und somit auch Vers 4 und 2 männlich, dagegen die Verse 1, 3 und 5, um sich von jenen stärker abzuheben, wieder weiblich zu reimen sind. Durch eine solche Reimfolge ergibt sich ein doppelter Gewinn: erstens ein Vorwalten der weiblichen Reime bei genügender Unterbrechung durch männliche, zweitens eine dem Ohr sich schärfer einprägende Gliederung der Strophe, ein klares Hervortreten des Strophenbildes — ein Vorteil, der nicht gering anzuschlagen ist, da wir im Übrigen in Beziehung auf die Strophengliederung mittelst der Reimklänge gegen die Italiener mit ihren klar und voll austönenden Wörtern sehr im Nachteile sind.

§ 88. Die Siciliane, wie schon der Name andeutet eine aus Sicilien stammende Form, ist eine Strophe von acht

Digitized by Google

jambischen Quinaren (im Italienischen stets Hendekasyllaben) mit nur zwei verschiedenen Reimklängen in der Reihenfolge abababab. Sie ist also den ottave rime verwandt, mit dem Unterschiede, daß sie die gekreuzte Reimstellung bis zu Ende durchführt und einen Reim weniger hat. Fehlt ihr das beruhigende melodische Ausklingen, welches die gepaarten Schlußreime der Ottava geben, so schließt sie dafür alle acht Verse um so fester zu einem Strophenkörper zusammen. Rückert hat diese Form mit besonderm Glück behandelt. Ich gebe als Beispiele vier von mir gedichtete Strophen, die einen größern Sicilianen-Cyklus einleiten sollten:

1. Wohlan, ihr Töchter jener wärmern Zonen,
Wo selbst bei Winterzeit mit weichen Schwingen
Der Zephyr spielt um grüner Bäume Kronen,
Um Blumen, die aus frischem Rasen dringen!
Wohl mögt ihr freundlicher dem Dichter lohnen,
Der euch in Tassos Sprache läßt erklingen;
Doch sei's gewagt in deutscher Zung', Oktonen,
Zu einem Doppelreimkranz euch zu schlingen.

2. Stets war es unsre Lust, in fremden Landen
Zu schweifen, durch der Erde schönre Breiten,
Die frischen Musenquellen, die wir fanden,
In unsrer Dichtung weites Meer zu leiten.
Wir schmücken unser Lied mit Kunstgewanden
Entfernter Völker und vergangner Zeiten;
Was sie verewigt in des Wohllauts Banden,
Nachklingen lassen wir's auf deutschen Saiten.

3. Der alte dunkle Trieb der kühnen Ahnen,
Die aus den Wäldern stromweis sich ergossen,
Durch hundert Völkerstämme sich die Bahnen
Unwiderstehlich mit dem Schwert erschlossen,
Der Wandertrieb im Herzen des Germanen,
Noch lebt er fort in uns, den jüngsten Sprossen.
Doch steht ein Friedenswort auf unsern Fahnen,
Wir forschen, wo der Schönheit Quellen flossen.

4. Und was wir finden rings im Reich des Schönen,
Wir machen's heimisch in den deutschen Grenzen.
Wir wagen's kühn mit Hellas Musensöhnen
Zu messen uns in stolzen Rhythmustänzen;

Digitized by Google

Wir wagen's, mit des Morgenlandes Tönen,
Den echoreichen, unser Lied zu kränzen.
So laßt denn auch, sicilische Kamönen,
Mein Lied in eurem hellem Reimschmuck glänzen.

§ 89. Die Terzine, gleichfalls italienischen Ursprungs, ist eine dreizeilige aus Hendekasyllaben gebaute Strophe, deren Mittelzeile mit der Anfangs- und Schlußzeile der nächstfolgenden reimt: aba, bcb, cdc, ded, efe u. s. w. Der Abschluß einer Terzinenreihe wird durch einen einzelnen Vers gebildet, der sich dem Reim nach an den Mittelvers der letzten Strophe schließt und mit ihr zusammen ein Quartett von gekreuzter Reimfolge darstellt. Man hat auch Terzinen mit reimloser Mittelzeile versucht (Julius Mosen im Ritter Wahn); andere haben nur je zwei Terzinen durch Gleichklänge verbunden; abb, cbb, dee, dff, ghh, gii u. s. w., was eigentlich vollkommen gesonderte sechszeilige Strophen ergab: abbcbb, deedff, ghhgii u. s. w. Beide Änderungsarten sind nicht nachahmungswerth, weil sie das Charakterische der Terzinenform zerstören, das in der Verschlingung sämtlicher Terzinen zu einer großen Kette liegt. Auf eine ganz eigentümliche Weise vereinigt sich in dieser Form deutliche Gliederung der poetischen Rede mit Kontinuität; und eben dieser Kontinuität wegen eignen sich Terzinen zu epischen Dichtungen (Dantes Divina Commedia). Indessen gilt von dem Verhältnis italienischer Terzinen zu deutschen dasselbe, was im vorigen Paragraphen über das Verhältnis der italienischen ottave rime zu den deutschen gesagt worden. Unserer streng jambischen Messung der Verse wegen, die auf die Dauer Monotonie erzeugt, und zugleich der stark sich vordrängenden Reimlaute wegen, die der Sprache ein zu lyrisches Gepräge aufdrücken, eignet sich die Terzine im Deutschen nicht für umfangreiche epische Dichtungen. Dagegen ist sie in kleinern erzählenden Gedichten, sowohl von sentimentalem und reflektierendem als von heiterm und komischem mehrfach mit Glück von Schlegel, Chamisso, Rückert, Platen, Sallet u. a. angewandt worden. Im Italienischen sind die Reime der Terzine stets weiblich; in einer längern Reihe deutscher Terzinen ist aus denselben Gründen,

Digitized by Google

wie bei den ottave rime, das Alternieren weiblicher Reime mit männlichen empfehlenswert. — Das Ritornell ist eigentlich die unverkettete Terzine; denn es ist eine dreizeilige aus Hendekasyllaben zusammengesetzte Strophe, deren erste und dritte Zeile aufeinander reimen, während die mittlere reimlos bleibt. Die erste Zeile ist manchmal kürzer (vier-, drei- oder zweifüßig) auch nicht notwendig an das jambische Maß gebunden. Jede Strophe bildet dem Inhalt nach ein selbständigeres Ganze, als die Strophen einer Terzinenkette (weshalb auch die Reimverkettung der einzelnen Strophen fehlt), wenngleich in der Regel eine Reihe von Ritornellen, die mehr oder weniger verwandte Gegenstände behandeln, zu einer Gruppe verbunden wird, wie z. B. folgende von Rückert:

Blüte der Mandeln!
Du fliegst dem Lenz voraus und streust im Winde
Dich auf die Pfade, die sein Fuß soll wandeln.

Zierliches Glöckchen!
Vom Schnee, der von den Fluren weggegangen,
Bist du zurückgeblieben als ein Flöckchen.

Bescheidnes Veilchen!
Du sagst mir: „Wann ich gehe, kommt die Rose."
Schön, daß sie kommt; doch weile noch ein Weilchen.

Glänzende Lilie!
Die Blumen halten Gottesdienst im Garten,
Du bist der Priester unter der Familie.

Rose im Dorne!
Du denktst wohl, daß der Dorn dich solle schützen;
Allein der Dorn dient der Begier zum Sporne.

O Lorbeerzweige!
Ihr wachst auf einem himmelnahen Gipfel,
Zu dem ich nun schon zwanzig Jahre steige.

§ 90. Das Sonett, von den Italienern entlehnt, besteht aus 14 jambischen Quinaren (im Italienischen Hundekasyllaben), die in zwei vierzeilige Strophen (Quartette) und zwei dreizeilige (Terzette) verteilt sind. In den vierzeiligen ist die Reimstellung gewöhnlich: abba, abba; minder oft: abba, baab; noch viel

Digitized by Google

seltener gepaart oder gekreuzt: aabb, aabb; abab, abab. Unerläßlich ist, daß durch alle achte Verse nur zwei Reimklänge hindurchgehen. Freier ist die Reimstellung der dreizeiligen Strophen, häufig cdc, dcd, aber auch nicht selten ccd, ccd oder ccd, ddc, oder ccc, ddd, oder cde, cde u. s. w. Statt der jambischen Quinare hat man im Deutschen auch wohl andere Verse zum Sonett verwandt. So wählten Opitz und seine Nachfolger meist den Alexandriner. Bürger, der das Sonett, nachdem es einige Zeit in Ungunst gestanden, aufs neue versuchte, bediente sich dabei gern des trochäischen Quinars; wogegen die Romantiker, die eigentlichen Wiedererwecker des Sonetts, den jambischen Quinar vorzogen. Der Inhalt gruppiert sich, der Gliederung des Ganzen in zwei Doppelstrophen (eine acht- und eine sechszeilige) entsprechend, zweiteilig, wie Satz und Gegensatz, Frage und Antwort, Problem und Lösung, Bild und Deutung, Ursache und Wirkung u. s. w. Das Sonett ist gleichsam ein lyrisches Epigramm und hat mit diesem auch in seiner Anlage eine gewisse Ähnlichkeit, insofern sich jene zwei Hauptteile ähnlich zu einander verhalten, wie im Epigramm Exposition und Anwendung (nach Lessings Terminologie: Erwartung und Aufschluß). Als Beispiel folge ein Sonett, das Voß zürnend An Goethe richtete, als dieser nach dem Vorgange der Romantiker sich in dieser poetischen Form versucht hatte:

Auch Du, der sinnreich durch Athenens Schenkung
Sein Flügelroß, wenn's unfügsam sich bäumet
Und Funken schnaubt, mit Kunst und Milde zäumet,
Zum Hemmen niemals, nur zu freier Lenkung,

Du hast, nicht abhold künstelnder Beschränkung,
Zwei Vierling' und zwei Dreiling' uns gereimet,
Wiewohl man Kernholz hier verhaut und leimet,
Den Geist mit Stümmlung lähmt und mit Verrenkung?

Laß, Freund die Unform aller Truvaduren,
Die vor Barbarn einst, halb galant, halb mystisch,
Ableierten ihr klingendes Sonetto;

Und lächle mit, wenn äffische Naturen
Mit rohem Sang und Klingklang afterchristisch
Als Lumpenpilger wallen nach Loretto!

Digitized by Google

§ 91. Die Kanzone, provencalischen Ursprungs, von Petrarca besonders ausgebildet, eine bei elegischen Gedichten oft angewandte Strophenform, variiert vielfach in ihrem Bau. Der von deutschen Dichtern (A. W. Schlegel, Zedlitz u. a.) vorzugsweise gebrauchten Form liegt das Reimschema abcbaccdeedff zugrunde. Beispiel eine Strophe von Zedlitz:

Ein Kern des Lichts fließt aus in hundert Strahlen,
Die gottentstammte Abkunft zu bewähren;
Begeistrung ist die Sonne, die das Leben
Befruchtet, tränkt und reift in allen Sphären.
In welchem Spiegel sich ihr Bild mag malen,
Mag sie im Liede kühn die Flügel heben,
Mag Herz zu Herz sie streben,
Sie sucht das Höchste stets, wie sie's erkennet.
Längst im Gemeinen wär' die Welt zerfallen,
Längst wären ohne sie zerstäubt die Hallen
Des Tempels, wo die Himmelsflamme brennet;
Sie ist der Born, der ew'ges Leben quillet,
Vom Leben stammt, allein mit Leben füllet.

In dieser Form besteht die Kanzone aus 13 Versen und zwar elfsilbigen Jamben, mit Ausnahme der siebenten Zeile, eines siebensilbig jambischen Verses. Syntaktisch zerfällt sie in zwei Hälften, deren erste sechs Verse (abcbac) umfaßt. Die kürzere siebente Zeile verknüpft die beiden Hälften dadurch, daß sie sich dem Reime nach an die erste, dagegen dem syntaktischen Zusammenhange nach an die zweite anschließt. Die zweite Hälfte gliedert sich dem Reime nach in eine Gruppe von vier Versen mit einschließendem Reim (deed) und in ein abschließendes Verspaar mit gepaartem Reim (ff). Einer Anzahl solcher Strophen pflegt als Schluß oder „Abschied" eine kurze (zuweilen nur dreizeilige) Strophe zu folgen, worin der Dichter, sein Lied anredend, sich von ihm beurlaubt, ihm Dank sagt, oder einen Auftrag, u. dgl. Petrarca hat aber einige seiner Kanzonen aus andern Strophenformen mit geringerer oder größerer Verszeilenzahl (elf bis achtzehn) anderer Reimfolge gebaut. Für die beste Form seiner Kanzonen halte ich diejenige, welcher die Dreiteilung der mittelhochdeutschen Minnelieder zugrunde liegt: zwei gleichgebaute Füße (piedi, den Stollen entsprechend) und ein

Digitized by Google

Schweif (coda, dem Abgesang entsprechend) wie folgende mit dem Reimstellung abc abc adeedd:

Fuß 1. In einem Wäldchen schwanken hin und wieder
Geschlanken Lorbeers heil'ge Zweig' in Blüten,
Der wie ein Baum aus Eden mich entzückte.
Fuß 2. Aus seinem Schatten kamen süße Lieder,
Und so viel andre Lust sah ich ihn bieten,
Daß gänzlich er der Erde mich entrückte.
Coda. Und wie ich nach ihm blickte,
Sah ich des Himmels Bläue rings entschwunden —
Ein Blitz! — und von der Wurzel bis zum Kranze
Sank die beglückte Pflanze
Zerschmettert hin. Drum kann ich nicht gesunden,
Weil solcher Schatten nimmer wird gefunden.

Auf sechs so gebaute Strophen, sechs Visionen darstellend, folgt der Abschied:

Kanzone, kannst wohl sagen:
„Die sechs Gesichte haben mit Verlangen
Nach süßem Tode meinen Herrn befangen."

Es ist oben (§ 80) bei Besprechung des Maximums der Ausdehnung deutscher Reimstrophen darauf hingedeutet worden, wie schwer es unsern Dichtern bei der geringern Klangstärke und Fernwirkung der deutschen Reimlaute (im Vergleich mit den italienischen) wird, umfangreichen Strophen, die über die Zahl von 12 Zeilen anwachsen, das Gepräge eines einheitlichen Ganzen zu geben. Durch diese Schwierigkeit hat sich Rückert wohl veranlaßt gefühlt, die Faßlichkeit der Kanzone durch Beschränkung der Verszeilen auf die Zahl 12, durch stärkere Coupierung des Ganzen mittelst kurzer Verse, und durch innigere Verkettung aller Verse mittelst durchlaufender Gleichklänge zu steigern, wie z. B. in folgender Strophe der Kanzone Schneller Wechsel mit der Reimfolge ababcaccaaba:

„Der Himmel ist so helle
Von Wolk' und Wolkenstreifen,
So hell auch mein Gemüte, sein Geselle,
Daß ich nicht kann begreifen,
Wie Wolken, die so ganz in Duft verschwommen,
So schnelle
Dort oder hier je sollten wiederkommen." —

Digitized by Google

Das Wort hat kaum vernommen
Ein neid'scher Wind: auf regt' er, daß sie schwelle,
Mit Flügelschlag des Luftmeers ebne Welle, —
Und plötzlich sind, so weit der Blick mag schweifen,
Die alten Wolken dort und hier zur Stelle.

§ 92. Die Sestine, angeblich vom Troubadour Arnaud erfunden, von Petrarca ausgebildet, besteht aus sechs sechszeiligen Strophen und einer dreizeiligen Schlußstrophe. Der Vers ist der zehn- oder elfsilbige jambische. Alle sechs Strophen haben dieselben sechs Endwörter, nur jede in anderer Folge, und zwar so, daß jedesmal die Endzeile einer Strophe und die Anfangszeile der nächstfolgenden Strophe mit demselben Worte schließen. Die dreizeilige Schlußstrophe bringt noch einmal jene sechs Wörter, drei als Binnen-, drei als Endwörter. Gewöhnlich sind die sechszeiligen Strophen nach folgendem Endwörter-Schema gebaut: 1. abcdef; 2. faebdc; 3. cfdabe; 4. ecbfad; 5. deacfb; 6. bdfeca. Den wesentlichen Forderungen an die Sestine kann aber durch weniger künstliche Reihenfolgen der Endwörter genügt werden, z. B. durch folgende der unten mitgeteilten Sestine zugrunde liegende: 1. abcdef; 2. fabcde; 3. efabcd; 4. defabc; 5. cdefab; 6. bcdefa. Die Hauptsache ist, daß die Anfangszeile einer Strophe mit der Schlußzeile der vorhergehenden in dem Endwort übereinstimme, wodurch eine Umkehr zu dem nämlichen Cyklus von Wörtern und Vorstellungen, und zugleich eine Strophengrenze angedeutet wird. Die Sestinenform ist nur da an ihrem Platz, wo Gedanke, Einbildungskraft und Gefühl sich ohne Zwang um eine innerlich zusammenhangende Gruppe von sechs Vorstellungen sich herumbewegen können. Bei ihr wird sich die Kunst des Dichters hauptsächlich darin zeigen, daß er den Begriffsumfang und die Bezeichnungskraft der gegebenen Endwörter nach ihren verschiedenen Seiten hin, namentlich auch in ihrer figürlichen Bedeutung aufschließt, dadurch in dem engen Ausdruckskreise eine Mannigfaltigkeit von Gedanken ausbreitet und in den gestellten Schranken sich mit dem Schein von Freiheit und Leichtigkeit bewegt. Weil vielleicht einigen Lesern in ihrer Lektüre nie eine Sestine begegnet sein mag, lasse ich eine von mir gedichtete folgen:

Digitized by Google

An N.

Noch steht im Jugendschmuck dein Lebensbaum,
Und mild umfächelt ihn des Frühlings Luft;
Es wiegen Sänger sich auf jedem Zweig,
Es lacht der Blüten Schnee aus zartem Laub,
Vordeutend auf zukünft'ge reiche Frucht —
O freue dich der flücht'gen Frühlingspracht!

Zwar jetzt erhöht noch jeder Tag die Pracht,
Nach jeder Nacht hebt tauerquickt der Baum
In reicherm Schmuck sich in die Morgenluft;
Es dringen Blüt' auf Blüten aus dem Zweig,
Und voller, dunkler wölbt sich stets das Laub
Und baut ein schirmend Dach der künft'gen Frucht.

Doch weicht die Blüte bald dem Keim der Frucht:
Denn eitlen Schmuck nicht gilt's und Farbenpracht.
Gott schuf zur Augenweide nicht den Baum
Und labt ihn darum nicht mit Licht nnd Luft;
Vom Segen beugen soll sich einst der Zweig,
Der Früchte Gold soll glühn im dunkeln Laub.

Drum fällt des Sommers Glutstrahl auf das Laub
Und bäht im Blätterhaus die junge Frucht,
Aus der einst sprießet neuer Bäume Pracht.
Lenzlüftchen fächeln jetzt nicht mehr den Baum;
Im heißen Bad der schwülen Sommerluft
Regt sich der Säfte Strom in Stamm und Zweig.

Und sieh! schon neigt sich von der Last der Zweig,
Den frischen Frühlingsglanz verliert das Laub,
Und säftestrotzend schwillt der Schoß der Frucht.
Da legt der Herbst ihm nun die Ehrenpracht
Von goldnen Früchten an und lohnt's dem Baum,
Daß er ertrug des Sommers schwüle Luft.

Weht aber dann des Winters eis'ge Luft
Und raubt den letzten Schmuck noch seinem Zweig
Und streut auf Flur und Matten hin sein Laub:
Dann freut die Welt sich dankbar seiner Frucht
Und denkt mit Liebe seiner Blütenpracht
Und segnet noch den schneebedeckten Baum.
Daß auch *dein* Lebensbaum, der in die Luft
Den Blütenzweig jetzt streckt mit jungem Laub,
Von edler Frucht einst prang' in schönrer Pracht!

Digitized by Google

§ 93. Das von den Italienern entlehnte Triolett ist ein achtzeiliges Gedichtchen mit nur zwei sich hindurch schlingenden Reimklängen, dessen erste Zeile mit der vierten übereinstimmt, und dessen zwei ersten Zeilen sich als Schlußzeilen wiederholen. Die deutschen Dichter haben sich manche Abweichung von dieser Form erlaubt. Das Wesentlichste ist die dreimalige Wiederkehr desselben Gedankens in derselben oder nahverwandten Form (zu Anfang, in der Mitte und am Schluß). Zwei Beispiele der strengern Form:

Nicht in Worten, nur in Tönen
Thut sich auf der Seele Grund.
Ist das Herz dir liebewund,
Nicht in Worten, nur in Tönen
Gibt die schönste der Kamönen,
Polyhymnia, es kund.
Nicht in Worten, nur in Tönen
Thut sich auf der Seele Grund.

Nur in jubelndem Gesange
Kündest du, was hoch beglückt,
Was begeistert, was entzückt.
Nur in jubelndem Gesange
Macht das Herz sich frei vom Drange,
Wenn der Freude Last es drückt.
Nur in jubelndem Gesange
Kündest du, was hoch beglückt.

Zwei Beispiele abweichender Formen von Tiedge und von Rückert:

Fließ hinab, mein stilles Leben!
Hier ist nicht das Thal der Ruh.
Trüb und zitternd schleichest du,
Von Cypressennacht umgeben,
Deinem Wasserfalle zu.
Fließ, o fließ hinab, mein Leben!
Dort wie still! was zögerst du?
Fließ, o fließ hinab, mein Leben!

Einen Kreuzer gäb ich hin,
Könnt' ich in dein Herz dir sehen! —
Aber wär' es nun geschehen,
Und ich säh' nichts Gutes drin,
Hundert Kreuzer gäb ich hin,
Hätt' ich lieber nichts gesehen.
Darum, dir ins Herz zu sehen,
Gäb ich keinen Kreuzer hin. —

Von dem Madrigal, einem lyrischen Gedicht italienischen Ursprungs, oft mit epigrammatischer Wendung, gewöhnlich aus drei durch Gleichklänge verknüpften Absätzen bestehend, kann unsere Poetik füglich ganz absehen, weil sich bei den deutschen Dichtern keine bestimmte Form dafür ausgebildet hat. Rückert hat ihm in dem Madrigal Das Lämmlein folgende nicht besonders ansprechende Gestalt gegeben:

Ein Lämmlein, das gegangen
Auf dieser einst, geht jetzt auf andrer Weide,
Wohin ich selbst nicht gehn kann mir zum Leide. —

Digitized by Google

Das Lämmlein hatt' ich zwischen Liebesblüten
Anstatt mit einem Stabe
Geweidet ach! mit nichts als meinen Augen. —
Vor einem Räuber konnt' ich es nicht hüten,
Der hinnahm meine Habe,
Wohin zu reichen nicht die Blicke trugen,
Die jetzo Thränen saugen,
Weil sie verloren ihre Augenweide,
Um deren Anblick Engel ich beneide. —

Das Cancion, eine den Spaniern entlehnte lyrische Dichtform, besteht gewöhnlich aus zwölf trochäischen Dimetern, die in zwei Abschnitte so verteilt sind, daß der erste vier, der zweite acht Verse umfaßt. In der letzten Hälfte des zweiten Abschnitts kehren die Reimlaute des ersten, an verwandte Gedanken geknüpft, in derselben Folge wieder, so daß das Ganze dem Inhalt wie den Gleichklängen nach sich kreisförmig zurundet:

1. Nicht der Frühling kann dir's geben; Deckt dein Herz des Trübsinns Rinde,
Geben mußt dem Frühling du Ist dein Innres blütenleer:
Seinen Glanz, sein Blütenleben, Kann der Frühling dir nichts geben,
Seinen Frieden, seine Ruh. — Und mit seiner Friedensruh,
2. Stürmen herbstlich rauhe Winde Seinem Glanz und Blütenleben
Dir im Busen wolkenschwer, Lächelt er umsonst dir zu.

Die Reimfolge kann auch eine andere sein, z. B. abab cddcabab, wie in Fr. Schlegels Cancion Das Mädchen, oder abba cddcabba, wie in Riemers An die Geliebte oder abba cdcdabba, oder aabb cdcdaabb u. s. w.

§ 94. Das Cancion hat uns zu den entlehnten spanischen Formen der Lyrik hinübergeführt. Unter diesen ist die bedeutendste die spanische Decime. Sie ist aus zehn trochäischen Dimetern mit der Reimstellung abbaaccddc zusammengesetzt, wie z. B. folgende Strophe:

Träge schleichen die Gedanken Reiß dich los vom Heimatschoß!
Dem, der an der Scholle klebt; Sieh! die Welt ist schön und groß.
Was nicht wechselt, was nicht strebt, Wenn auf Höh'n, an Seegestaden
Muß verkümmern und erkranken. Wir in freiern Lüften baden,
Sollt' er dich auch fest umranken, Sind wir jeder Sorge los.

Digitized by Google

Statt dieser Reimfolge finden sich auch, obwohl minder häufig: ababaccdcd (Fr. Schlegel), ababaccddc (Tieck und Uhland), abbaacdccd (Tieck), abaabccdcd (Platen) u. a. Das Wesentliche ist, daß im ganzen nur vier verschiedene Reimklänge vorkommen, von denen zwei den fünf ersten Versen, zwei den fünf letzten zugeteilt sind. Nur muß man sich hüten, in diesen und jenen Reimklängen ganz dieselbe Folge zu geben, also etwa die Strophe nach dem Reimschema ababacdcdc zu bauen, weil dann dieselbe für das Ohr in zwei fünfzeilige Strophen auseinanderfiele. Man hat, um das Zerfallen zu vermeiden, wohl die Regel aufgestellt, an die sich auch einige Dichter, z. B. A. W. Schlegel, gebunden haben (in der obigen Strophe ist sie gleichfalls befolgt), daß nach dem vierten Verse ein syntaktischer Hauptabschnitt eintreten, und der fünfte Vers sich dem Sinne nach an den folgenden anschließen müsse. Zur Wahrung der Strophe**n**einheit ist dies nicht nötig, wofern nur die Reimstellung in den beiden Hälften der Decime eine verschiedene ist. Es kommt aber ein anderer Umstand in Betracht, der es in den meisten Fällen ratsam macht, die Decime syntaktisch ungleich (im Verhältnis von 4 : 6) zu teilen. Sie wird nämlich besonders zu der Glosse und der Tenzone verwandt, zwei Gedichtarten, die sich zu geistreichen Spielen des Verstandes und Witzes eignen. Die Glosse ist eine poetische Variation über ein meist vierzeiliges, aus einem bekannten Gedicht entnommenes Thema. Jede Decime schließt hier mit einer Zeile des Themas, welches daher in trochäischen Dimetern abgefaßt sein muß. Auch die Tenzone bewegt sich in der Regel um ein solches vierzeilige Thema, das aber gewöhnlich nicht einem Gedicht entnommen, sondern frei gebildet ist und zweien Dichtern eine Streitfrage meist moralischer Art zu geistreicher oder humoristischer Discussion pro et contra vorlegt. Jeder der beiden Dichter behandelt das Thema in vier Decimen, von denen jede mit einem Reimwort des Themas schließt; und zwar erscheinen diese Reimworte in der ersten Behandlung in derselben Reihenfolge, wie im Thema; in der zweiten Behandlung dagegen in umgekehrter Folge. In der Decimenstrophe der Glosse und

Digitized by Google

noch mehr der Tenzone ist es nun allerdings zweckmäßig, den syntaktischen Hauptabschnitt nicht in die Mitte, sondern zwischen den vierten und fünften Vers zu legen. Die vier ersten Verse sprechen dann gewöhnlich eine Meinung, einen Satz, eine Behauptung aus, welche in den sechs übrigen Versen weiter entfaltet, motiviert und bewiesen werden.

§ 95. Unter den aus dem Orient herübergenommenen Strophen- und Gedichtformen hat bei unsern Dichtern den meisten Anklang das Ghasel (oder die Ghasele) gefunden, eine persische Gedichtart, durch Rückert und Platen eingebürgert, aus zweizeiligen Strophen zusammengesetzt, mit nur einem Endreim, der sich durch das Ganze nach dem Schema aa, ba, ca, da, ea u. s. w. hindurchschlingt, z. B.:

Mensch, es ist der Schöpfung Pracht
Nicht für dich allein gemacht.

Einen Teil hat sich zur Lust
Die Natur hervorgebracht.

Darum singt die Nachtigall,
Wann du schlummerst, in der Nacht;

Und die schönste Blume blüht,
Eh' des Tages Aug' erwacht;

Und der schönste Schmetterling
Fliegt, wo niemand sein hat acht.

Perle ruht im Meeresschoß
Und der Edelstein im Schacht. —

Kind, da Auge dir und Ohr
Überreichlich ist bedacht,

Gönn der Mutter etwas auch,
Das sie zum Geschmeid sich macht.

Versart und Verslänge sind eben so wenig fest bestimmt, als die Zahl der Strophen (Verspaare), die sich in den orientalischen Ghaseln meistens zwischen 7 und 14 hält; jedoch muß die einmal gewählte Versform durch das ganze Gedicht durchgeführt werden. Man hat sich zu deutschen Ghaseln des jambischen und trochäischen Dimeters, Quinars, Septenars und Tetrameters, auch wohl des modernen Nibelungenverses, des Alexandriners und daktylischer Verse bedient. Zur Wiederkehr desselben Reimklanges gesellt sich bisweilen regelmäßige Wiederholung eines oder mehrerer Wörter, z. B.:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sofern du glaubst, sie schwanke hin und her.

Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Digitized by Google

Die Ghaſelenform iſt nur dann an ihrem Platz, wenn Betrachtung und Gefühl ſtets um denſelben Punkt kreiſen. Gottſchall findet in ihr etwas Unreifes, und will ſie im Deutſchen höchſtens für kleine ſententiöſe Gedichte gelten laſſen — beides mit Unrecht. Iſt der Dichter von einer Vorſtellung, einem Gefühl erfüllt, ſieht er in allem nur Abbilder dieſes einen, hört er in allem nur Anklänge an dieſes eine: ſo iſt die ſtete Wiederkehr desſelben Gleichklangs nicht bloß entſchuldigt, ſondern im hohen Grade künſtleriſch wirkſam und daher zu loben. Daß man im erſten Verspaar beide Zeilen mit dem herrſchenden Reimlaut endigen läßt, geſchieht, um gleich vornherein den Grundakkord dem Ohr feſt einzuprägen; läßt man aber weiterhin alle Verſe ungerader Zahl reimlos, ſo geſchieht das nicht, wie man gemeint hat, der Bequemlichkeit der Dichter zuliebe, ſondern es iſt zur Gliederung des Gedichtes nach Form und Inhalt notwendig. Da alle Verſe rhythmiſch gleich gebaut ſind, ſo würde, wenn alle auch denſelben Endlaut hätten, das Gedicht eine kontinuierliche Reihe von Verſen bilden. Die reimloſen Verſe gliedern es in Diſtichen und ſtellen zugleich die peripheriſche Ausbreitung des Gedankens und der Empfindung dar, während ſich in den gereimten Verſen ihr ſtetes Rückſtrömen zu demſelben Mittelpunkte kund gibt. — Die perſiſche Vierzeile, aus vier Verſen mit der Reimfolge aaba beſtehend, iſt die perſiſche Form für die Spruchdichtung. Sie iſt gleichſam das Embryo des Ghaſels. Auch gilt von ihr, was über Versform und Verslänge des Ghaſels geſagt worden, wenn gleich im Deutſchen meiſtens der jambiſche Quinar bei ihr Anwendung gefunden hat. Beiſpiele:

Beneide die nicht, die, vom Glück getragen,
Hoch über andrer Menſchen Häupter ragen.
Gefährlich iſt der Sturz aus großer Höhe,
In ſtolze Wipfel pflegt der Blitz zu ſchlagen.

Zwei Dinge wahre treu: im düſtern Grauen
Des Unglücks halte feſt das Gottvertrauen;
Doch wenn des Glückes Sonne freundlich lächelt,
Verlerne nicht dir ſelber zu mißtrauen.

Digitized by Google

Der Gegner Thorheit hilft den Sieg begründen,
Wenn tücht'ge Männer neue Wahrheit künden;
Sie schlagen in die Flammen, daß die Funken
Umhersprühen und an tausend Stellen zünden.

§ 96. Die Makame, eine arabische Dichtform, durch Rückerts freie Nachbildung der Makamen des Hariri bei uns eingeführt, ist eine Art Gespräch oder Erzählung humoristischen Charakters von so regellosem Rhythmus, daß man sie geradezu als rhythmisch ungebundene poetische Rede betrachten kann, die aber dafür um so reicher und mannigfaltiger von Gleichklängen durchschlungen ist. Bisweilen sind Ghaselen (ähnlich wie Arien in Recitative) eingeflochten. Während im allgemeinen in der Poesie der Gleichklang eine bescheidene Stelle einnimmt, und auch da, wo er eine starke musikalische Wirkung übt, doch, wenn er gut behandelt ist, nicht auf sich die Aufmerksamkeit zu lenken sucht: macht in der Makame der Reim gerade den Anspruch, daß man auf seine wunderlichen, geistreichen, witzigen, scherzenden, mutwilligen, schalkhaften Spiele und Sprünge achtet. Der Reim erscheint hier wie ein Tausendkünstler, der mit den Schwierigkeiten der Sprache spielt, oder wie ein Tanzmeister, der jetzt die zierlichsten Figuren uns vorführt, und dann wieder in allerlei tollen und verwegenen Sprüngen sich hervorthut. Bald werden wir durch ganz unerwartete Gleichklänge überrascht, die das Ungleichartigste miteinander verknüpfen; bald ist es die gehäufte Wiederkehr desselben Gleichklangs, was uns frappiert; bald die künstliche Zusammensetzung desselben aus mehrern Silben und Wörtern („Freundlich weck' euch der Frühschein, lieblich schmeck' euch der Frühwein); ein andermal die Kopulierung des Endreims mit Anfangs- und Binnenreimen, mit Allitteration und Assonanz; wieder ein andermal der Gebrauch desselben Worts in einer Reihe verschiedener Bedeutungen. Ähnliches bietet uns in der ältern deutschen Litteratur Fischart, wie wenn es bei ihm heißt: „Mancher ist verkappt in eine Mönchskutt', trägt doch ein Mönch Ilsanischen Landsknechtmut; — Mancher trägt einen Pfaffenschlappen, trüg billiger einen Reiterskappen; Mancher, der nie kein Pferd be-

Digitized by Google

schritt, singet doch ein Reiterlied; — non est venator jeder durch cornua flator; — es jagen nicht alle Hasen, die Hörner blasen u. s. w." — Einen ähnlichen Faschingsreigen führen die Reimklänge in Rückerts Makamen auf; z. B. „Der Alte sprach: Walte Gottes Gnade hie, halt' und erhalte den Kadhi, — daß er recht walte, und gerecht verwalte, sich recht verhalte, und das Recht erhalte! — Ich hatte eine feine, allerliebste kleine, — glatte, nette, niedliche, spitzige doch friedliche, schlanke, blanke, flinke, unermüdliche, — eine dienstfertige Dirne, die sich lenken ließ an einem Zwirne, — zierlich, manierlich, behend handtierlich, — aus- und einschlüpfend, hin- und herhüpfend, — die überall säumte und doch nichts versäumte, — die überall steckte und stickte, und der alles fleckte, was sie flickte u. s. w."

§ 97. Unsern Dichtern ist es, wie keinem ausländischen, gelungen, nicht blos die poetischen Formen benachbarter Kulturvölker und der Orientalen, sondern auch die der Alten, obwohl ihnen ein anderes metrisches Princip als das unsere zu Grunde liegt, nachzubilden und bei der Nation einzubürgern. So haben sich Klopstock, Ramler, Hölty, Salis, Hölderlin, Platen, Geibel u. A. mit Glück in den Odenstrophen der Griechen und Römer versucht, zum Teil sogar neue Strophenformen antiken Charakters geschaffen. Gegen das letztere ist nichts zu erinnern, wenn nur auch die Forderungen des deutschen Ohrs berücksichtigt und keine so verwickelten und umfangreichen strophischen Gebilde gebaut werden, daß wir, ohne das Auge zu Hülfe zu nehmen, unmöglich das Gesetz auffassen können. Wie viel Strophen muß man z. B. von Platens Festgesang Auf den Tod des Kaisers (1835) hören, ehe man sich über den Bau derselben auch nur annähernd orientirt? Das Schema ist:

– – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ –

Wer ist im Stande, nach dem bloßen Anhören folgender beider Anfangsstrophen das Schema aufzuzeichnen?

Digitized by Google

Ausbreite den tauschweren Flügel, o mein Gemüt!
Ernsteren Festlaut
Beginnend, schwebe der Seemöve, der unsteten, gleich,
Die bald die blendende Schwungfeder hebt
Luftwärts und bald in das blaue Meer taucht:
So schweb', o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit!

Schnell kam von der Donau Gestade zum Arnostrand
Mächtige Kunde:
Der alte Kaiser erblich, welcher im Zeitsturm erfuhr
Manch stolzes Glück und des Leids Bitterkeit,
Der Karls unsträfliches Priesterkleid einst,
Der letzte, trug; doch trugst du den Panzer auch, Sohn Pipins!

Es ist ein ganz vergebliches Bemühen, die Polyrhythmik der Pindarschen Gesänge und der Chorstrophen der attischen Tragödie in deutscher Nachbildung den Hörern faßlich zu machen. Ich habe daher bei meiner Übersetzung des Sophokles*) die Trimeter des Dialogs zwar möglichst treu nachzubilden versucht, in den Chorgesängen aber nur die faßlichern Formen beibehalten und die im Deutschen ungenießbaren durch freierfundene ersetzt. Im Nächstfolgenden wird, da es sich hier um eine deutsche Poetik handelt, nur von denjenigen antiken Odenstrophen die Rede sein, deren Einbürgerung als ein Gewinn für unsere Poesie zu betrachten ist. Zu leichterer Verständigung über dieselben ist es ratsam, eine Anzahl antiker Verse, aus denen jene Strophen gebaut sind, zu charakterisieren.

§ 98. Eine gemeinsame Eigenschaft dieser Verse ist, daß sie aus verschiedenartigen Versfüßen zusammengesetzt sind, und sich nicht einfach als jambische, trochäische, anapästische oder daktylische Verse bezeichnen lassen. Wir begegneten zwar auch im Vorhergehenden schon Versen, worin verschiedenartige Versfüße nebeneinander vorkamen; so sahen wir in trochäischen Versen Spondeen neben Trochäen, in jambischen Versen Anapäste neben Jamben, in daktylischen Versen (Hexameter) Spondeen neben Daktylen stehen. Aber dort waren die Spondeen und Anapäste nur stellvertretende Füße. Anders

*) Erschienen in den Klassikern des Auslandes (Verlag des Bibliogr. Instituts, 1865).

Digitized by Google

verhält es sich in den zusammengesetzten Versen, von denen hier die Rede. Hier hat der Spondeus, der Daktylus, der Jambus, der Trochäus, der Choriambus seine festbestimmte Stelle, in welcher er durch keinen andern Versfuß vertreten werden darf. Nur die kurzen Anfangs- und Schlußsilben dieser Verse sind von schwankendem Gewicht, so daß z. B. statt eines schließenden Trochäus auch ein Spondeus statthaft ist. Die für uns wichtigsten solcher Verse sind:

a) Der *adonische*, aus einem Daktylus und einem Trochäus zusammengesetzt (– ⏑ ⏑ | – ⏑):

Flüchtige Stunden.
Schnöde Gewaltthat.

b) Der *kleinere logaödische Vers*, ein Daktylus und zwei Trochäen (– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑):

Lieblich erklingt von fernen
Tönen die stille Mondnacht.

c) Der *größere logaödische Vers*, zwei Daktylen und zwei Trochäen (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑):

Kehret zurück, o geliebte Brüder,
Kehret zurück in die traute Heimat!

d) Der *pherekratische Vers*, aus einem Spondeus und einem adonischen Verse zusammengesetzt (– – | – ⏑ ⏑ | – ⏑):

Rastlos fliehende Stunden.
Schmachvoll schnöde Gewaltthat.

e) Der *glykonische Vers*, ein Spondeus, ein Choriambus und ein Jambus (– – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ×):

Flug, wie nimmer ein Aar ihn fliegt,
Selbst kein bogenentsandter Pfeil.

f) Der *kleinere asklepiadeische Vers*, ein Spondeus, zwei Choriamben (der größere asklepiadeische Vers enthält drei Choriamben) und ein Jambus (– – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ×):

Wenn zwei Lose vor uns legt ein Beschluß der Zeit,
Schwer ist's, wirklichem Ruf folgen und falschen flieh'n.

Digitized by Google

g) Der sapphische Vers, ein trochäischer Monometer, ein Choriambus, und ein um die letzte Hebung verkürzter jambischer Monometer (- ⏑ - ⏑ | - ⏑ ⏑ - | ⏑ - ⏑):

Schön und glanzreich ist des bewegten Meeres
Wellenschlag, wenn tobenden Lärms es anbraust.

h) Der alkäische Vers, ein überzähliger-jambischer Monometer, ein Choriambus und ein Jambus (⏑ - ⏑ ⏑ - | - ⏑ ⏑ - | ⏑ ⏑):

Jedwedes Unheil, welches die Welt betraf,
Floß aus der Brust ehrsüchtiger Könige.

Man kann die Verse a), b), c) und d) auch als auf andere Weise zusammengesetzt betrachten, und zwar als einen überzähligen choriambischen Monometer (- ⏑ ⏑ - | ⏑), b) als einen Choriambus mit einem katalektischen jambischen Monometer (- ⏑ ⏑ - | ⏑ - ⏑), c) als eben solchen Vers mit vorangehendem Daktylus (- ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ - | ⏑ - ⏑), d) als überzähligen choriambischen Monometer mit vorangehendem Spondeus (- - | - ⏑ ⏑ - | ⏑). So angesehen, erscheinen sie, wie auch die Verse e), f), g) und h) sämtlich als choriambische Verse, von denen die meisten durch ein Anfangs- und ein Schlußglied (Basis nnd Katalexis) erweitert sind.

§ 99. Aus den im vorigen Paragraphen erwähnten Versen haben die Alten mannigfache Strophen gebaut, von denen wir nur diejenigen besprechen, die für unsere poetische Litteratur von Bedeutung geworden sind. Zu ihnen gehört zunächst die sapphische Strophe, in welcher auf drei sapphische Verse ein adonischer folgt:

Stets von heut auf morgen vertauscht die Hoffnung
Ihr Phantom. Auswandert der Mensch in fremden
Himmelsstrich; doch tauscht er indes die Not nur
Gegen die Not aus.

Es begreift sich leicht, daß diese Strophenform Anklang in der deutschen Poesie gefunden. In den drei größern Versen herrscht die erste Hälfte hindurch eine ernste trochäische Bewegung; der Choriambus wandelt sie auf einen Augenblick in eine jambische

Digitized by Google

um, die aber durch die überzählige Schlußsilbe wieder in die trochäische zurückgeleitet wird. Der adonische Vers gibt dem Ganzen einen fest abrundenden, dem Schluß des Hexameters gleichenden Ausklang. So gestaltet sich die rhythmische Bewegung hinreichend mannigfaltig und dabei leicht ineinander fließend, nicht (wie in der asklepiadeischen Strophe) durch eine rhythmische Pause gehemmt, und deshalb dem deutschen, an eine stete Folge von Hebungen und Senkungen gewöhnten Ohre zusagend. Horaz beobachtet in einer Anzahl sapphischer Oden, die wahrscheinlich zu seinen frühern Gedichten gehören, stets nach der fünften Silbe der größern Verse eine leichte Cäsur d. h. er schließt mit der fünften Silbe regelmäßig, wie das auch Jakob Balde thut, z. B. in der Ode Felix status antiquae Germaniae:

Mens in antiquos agitat revolvi
Teutonum mores, et euntis aevi
Dispares fastos aperire. Montem
Pandite, Musae!

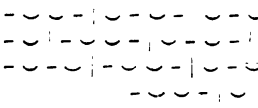
In spätern Oden aber, besonders im säcularischen Gesange, entband sich Horaz von dieser Regel, z. B. im Carmen saec.:

Jam mari terraque manus potentes
Medus, Albanasque timet secures;
Jam Scythae responsa petunt, superbi
Nuper et Indi.

Die formstrengen Dichter Platen und Geibel haben gleichfalls das Gesetz unbeachtet gelassen. Befolgt man es durchweg, so erhält die Strophe einen etwas veränderten Charakter. Die längern Verse heben dann nach der Cäsur jedesmal anapästisch an, was etwas Hastiges und Unruhiges in ihre Bewegung bringt. Platen hat nach dem Vorgange von Horaz als vierte Silbe der sapphischen Verse stets eine Länge gewählt, wodurch allerdings der Vers mehr Kraft und Würde bekommt. Daraus aber für die deutsche sapphische Strophe sich ein unverbrüchliches Gesetz zu machen, ist nicht ratsam, da die Spondeen für die Darstellung mancher Gegenstände einen zu schweren Gang haben. Nicht zu billigen ist eine Veränderung, die Klopstock mit der

Digitized by Google

sapphischen Strophe vorgenommen. Er rückte den Choriambus in jedem Verse um eine Stelle weiter:



Er erschwerte dadurch die Auffassung des strophischen Ganzen und schwächte den ernsten trochäischen Charakter. Beispiel:

Blume, du stehst verpflanzet, wo du blühest,
Wert, in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Wert, bald wegzublühen, der Blumen Edens
Beff're Gespielin.

Eher kann man für gewisse Fälle die Form gelten lassen, welche Matthisson der Strophe gab, indem er in den sapphischen Versen den Choriambus gleich auf den ersten trochäischen Fuß folgen ließ. Die Strophe hat so ein mehr heiteres Gepräge, als in der ursprünglichen Form:

Rasch im Fluge die Freud' umarmen, leise
Nur den Mund ihr berühren, wie die Biene
Nektarblumen berührt, o Freund, versetzt uns
Unter die Götter.

§ 100. Die alkäische Strophe hat folgende Form: auf zwei alkäische Verse folgt ein überzähliger jambischer Dimeter und zuletzt ein größerer logaödischer Vers:

Kein Quell, soweit einst herrschte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum
Mit deinen fünf stromreichen Armen
Zwischen granitenen Säulen plätschernd.

In den beiden alkäischen Versen hat Horaz nach der fünften Silbe fast immer eine leichte Cäsur, die er in 37 Oden dieses Versmaßes nur fünfmal vernachlässigt hat; wogegen bei Platen oft Verse vorkommen, wie:

Floß aus der Brust ehrsüchtiger Könige . . .
Dann wird fürwahr frohlockenden Jubelruf's . . .

Die fünfte Silbe der alkäischen Verse ist bei Horaz niemals, die erste selten kurz; Platen hat ihm hierin nachgestrebt. In

Digitized by Google

der That klingt der Vers, wenn die fünfte Silbe lang ist, würdevoller und kräftiger; doch ist es zu weit getriebene Strenge, wenn man im Deutschen daraus ein Gesetz macht. Die Strophe bekommt sogar durch die immer wiederkehrenden Spondeen für ein deutsches Ohr einen pomphaften Charakter, der manchen Stoffen nicht zusagt. Übrigens empfiehlt sich die alkäische Strophe durch ihren harmonischen, leichtfaßlichen Bau, durch ihr schönes Auf- und Abwogen des Rhythmus für den Gebrauch in deutscher Poesie, besonders zur Darstellung schwungreicher Gedanken und Empfindungen. Ich mache auf eine schöne Eigentümlichkeit ihres Baues aufmerksam, welcher der flüchtigen Betrachtung leicht entgeht. In der dritten und vierten Zeile kehren die beiden Vershälften des alkäischen Verses in vergrößertem Maßstabe wieder: die dritte Zeile stellt die jambische Basis jenes Verses, die vierte Zeile die choriambische Katalexis desselben, aber jede um einen Takt verlängert, dar.

§ 101. Die asklepiadeische Strophe findet sich in mehrern Formen, von denen ich nur die zwei üblichsten anführe; erstens die aus drei kleinern asklepiadeischen Versen und einem glykonischen bestehende:

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands . . .

und zweitens die aus zwei kleinern asklepiadeischen Versen, einem pherekratischem und einem glykonischen zusammengesetzte:

Schönheit fielen und Reiz wenigen Fraun anheim,
Auch Reichtümer verschenkt selten ein günstig Los;
Noch weit seltener gibt es
Ein teilnehmendes großes Herz.

In den asklepiadeischen Versen sind die beiden Choriamben durch eine Incision mit rhythmischer Pause getrennt. Horaz hat sie immer beobachtet; deutsche Dichter entbanden sich bisweilen von ihr, z. B. Voß im zweiten der folgenden Verse:

Wohl gewitziget auch | schöpft er des Wortes Kraft
Aus des heimischen Sprach | genius frischestem . . .

Digitized by Google

Im allgemeinen ist diese Vernachlässigung der Incision zu mißbilligen. Ausnahmsweise jedoch kann die Verletzung der Regel (wie dies auch bei andern Regeln der Fall ist) dem Verse eine malerische Kraft geben, z. B. dem folgenden:

Nacht schon breitet den weitschattenden Mantel aus.

Was die Anfangsspondeen der vier Verse betrifft, so hat Platen sie strenge beobachtet, wogegen die meisten Deutschen mit Recht sich statt derselben auch oft Trochäen erlaubt haben; so z. B. Geibel in den drei ersten Versen der folgenden Strophe:

Wieder drunten am See blüht das Jasmingebüsch,
Blühn die Rosen, und still über die Uferhöhn
Ziehn die Kinder der Sonne,
Ziehn goldsohlig die Stunden hin.

Das Beispiel von Horaz, der die Trochäen an dieser Stelle mied, darf für uns nicht maßgebend sein, weil die Römer bei dem Überfluß ihrer Sprache an langen Silben sich mit den Spondeen weit mehr befreundet hatten, als wir es sind, und ein mit Spondeen reich ausgestatteter Vers ihnen nicht so leicht, wie uns, den Eindruck des Gespreizten und Aufgedunsenen machte.

§ 102. Außer den genannten Strophenformen haben unsere Dichter noch viele andere selbsterfundene Strophenarten antiken Charakters angewandt. So bildete Hölty eine aus drei pherekratischen Versen und einem glykonischen:

Liebe säuseln die Blätter,
Liebe duften die Blüten,
Liebe rieselt die Quelle
Liebe flötet die Nachtigall.

Umgekehrt könnte man auch auf drei glykonische Verse einen pherekratischen folgen lassen:

Seht, wie fliehet des Winters Heer!
Siegreich pflanzet der junge Lenz
Rings im Thal und auf Bergeshöhn
Sein buntfarbig Panier auf.

Eine dem Gegenstande vortrefflich zusagende Strophe hat Geibel für seine Ode Seefahrt gebaut:

Digitized by Google

Willkommen am Strand, flutbäumender Hauch, Nordoſt!
Wie ſchwillt mit Gebraus dein Flügel und lockt zur Fahrt!
Denn überm Sturz ſchaumweißer Hügel
Pocht kühneren Schlag das Menſchenherz.

Durch ſpritzenden Giſcht ſchon tanzet der Kiel, ſchon jagt
Hochflatternd Gewölk gleich Schwänen dahin. Schenkt Wein!
Wir leben heut! Stimmt an den Preischor,
Und goldne Tropfen ſprengt ins Meer! u. ſ. w.

Bedenklich an dieſer Strophenform deucht mir nur, daß die Zahl der Hebungen in den beiden erſten Verſen zu der in den beiden letzten im unſchönen Verhältnis 5 : 4 ſteht. Wenigſtens würde ein einfacheres Verhältnis oder eine gleiche Anzahl von Hebungen in allen vier Verſen dem Grundcharakter der deutſchen Poeſie mehr zuſagen. Die dritte Strophe lautet bei Geibel:

Unendliches Leid wohl hab ich erprobt. Doch gab
Ausgleichend ein Gott mir köſtlichen Troſt. Mir blieb
Erinnrung, Freundſchaft, und im Liede
Für jedes Geſchick ein Widerhall.

Hieße es ſtatt deſſen:

Unendliches Leid wohl hab' ich erprobt;
Doch gab mir ein Gott ausgleichenden Troſt.
Blieb mir doch Freundſchaft und im Liede
Für jedes Geſchick ein Widerhall . . .

ſo würde das nach meinem Gefühl den Forderungen des deutſchen Ohrs mehr entgegenkommen. — Bekanntlich hat Gottſchall in Strophen antiken Charakters den Schmuck des Gleichklangs mit kunſtreichem Rhythmus zu verbinden geſucht. Ich habe ſchon an einer andern Stelle mich gegen dieſe Verbindung erklären müſſen. Am wenigſten ſtörend iſt ſie in der einfacher gebauten ſapphiſchen Strophe:

Hier im ſtillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verſchwiegnen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düſtert,
Träumeriſch flüſtert . . .

Digitized by Google

Je komplizierter aber der Rhythmus wird, um so mehr tritt der Reim mit ihm in Widerstreit, büßt den besten Teil seiner Kraft ein und schwächt mit dem Rest die Wirkung des Rhythmus. Das fühlt man so recht an dem Wikingerbalk in Tegnérs Frithjofs-Sage:

Frithjof, jagend im Schiff, fern auf Öden des Meers, wie in Lüften der jagende Falk,
Schrieb den Kämpen an Bord Recht und Satzungen auf. Wollt ihr hören den Wikingerbalk?
„Bau kein Zelt auf dem Schiff, schlafe nimmer im Haus, keinem Riegel du je vertrau;
Schlaf' auf blinkendem Schild, stets dein Schwert in der Faust; Obdach sei dir des Himmels Blau u. s. w."

§ 103. Es bleibt uns noch eine Anzahl meistens entlehnter Vers- und Strophenformen zu betrachten, die in der deutschen Poesie bei dramatischen und epischen Dichtungsarten angewendet werden. Mehrere derselben sind schon im Vorhergehenden entweder gelegentlich erwähnt oder auch näher besprochen worden; aber ihre Verwendung im Drama und Epos bedarf noch einer besondern Betrachtung. Sie spielen in diesen Dichtungsarten vielfach eine andere Rolle, als in der Lyrik. Eine aus Alexandrinern gebildete Strophe z. B. muß, was ihren Umfang betrifft, in lyrischen und kleinern lyrisch-epischen Gedichten zum Umfang des ganzen Stücks in angemessenem Verhältnisse stehen, eben so gut als sich in einem kunstgerechten Gebäude die Dimensionen der Teile und Unterteile bis auf einen gewissen Grad nach denen des Ganzen richten. Nicht so in umfassenden epischen und dramatischen Dichtungen, in denen die Franzosen den Alexandriner, nicht etwa zu großen und kunstreichen Strophen kombiniert, sondern als vierzeilige Strophe mit gepaarter Reimstellung (aabb) verwenden. Hier gewähren die Grenzen der Strophen dem Vortragenden Ruhepunkte. Wäre es hier bei den Strophen zugleich auf kunstmäßig architektonische Gliederung und Untergliederung des ganzen Kunstwerks abgesehen, so müßten sie offenbar einen weit größern Umfang haben. Dasselbe gilt von den ottave rime italienischer Epen und in noch

Digitized by Google

höherm Grade von den vierzeiligen trochäischen Dimeterstrophen der spanischen Romanzen-Cyklen.

§ 104. Zu den für uns wichtigsten der in Rede stehenden Verse gehört der reimlose jambische Quinar (Fünffüßler) oder Blankvers. Wir haben ihn den Engländern nachgebildet, von denen er in epischen und dramatischen Dichtungen angewandt wird. Er kommt bei ihnen in zweifacher Form vor, entweder als akatalektischer Quinar (zehnsilbiger Vers), der nur männliche Ausgänge duldet, oder als bald vollständiger, bald überzähliger (elfsilbiger) Quinar, dessen Ausgang demgemäß bald männlich, bald weiblich (trochäisch) ist. Den akatalektischen können wir den Miltonschen Blankvers nennen. Er kommt für uns weiterhin nicht in Betracht, da er in deutschen Originaldichtungen fast gar keine Anwendung gefunden hat. Beispiel aus Miltons verlornem Paradies (Adams Erzählung von seinem Erwachen zum Leben):

Wie neu aus tiefgesundem Schlaf erwacht,
Fand ich gebettet mich auf blum'gem Gras.
Alsbald hinauf mein wundernd Aug' gewandt,
Staunt' ich den Himmel eine Zeit lang an,
Bis ich, gespornt von dunkelm Trieb, als ging'
Empor mein Streben, mich erhob und stand
Auf meinem Fuß. Da sah ich rundumher
Thal, Hügel, schatt'gen Wald und sonn'ge Flur
Und eines Stromes murmelnd flüss'gen Fall,
Sah Wesen, die belebt in Schritt und Flug
Sich regten, hörte Vögel im Gezweig
Hold zwitschern. Lächelnd, tönend, duftend floß
Mir ringsher Übermaß der Wonn' ins Herz u. s. w.

Den bald vollständigen, bald überzähligen Blankvers können wir als den Shakespearschen bezeichnen. Von ihm, den Lessing (im Nathan), Goethe, Schiller u. a. deutsche Dichter in dramatischen Stücken nachgeahmt haben, wird im Nächstfolgenden ausschließlich die Rede sein. Da er jetzt bei uns im Drama fast die Alleinherrschaft behauptet, so gebührt ihm eine eingehendere Betrachtung, als ihm die gangbaren Lehrbücher der Metrik zu teil werden lassen. Man braucht nur in

Digitized by Google

einem beliebigen Drama eine Anzahl solcher Verse zu überblicken, um sofort wahrzunehmen, daß in ihnen manchmal der Spondeus den Jambus vertritt. Auf die Frage, nach welchen Gesetzen dies geschieht, antworten die Metriker meist, daß hierbei der Willkür freies Spiel gelassen sei, und die Praxis der besten Dichter scheint für diese Behauptung zu sprechen. Goethes Iphigenie z. B. zeigt sogleich stellvertretende Spondeen an jeder möglichen Stelle des Verses:

Unedel war er nicht, und kein Verräter ...
Lange konnte nicht
Die Eintracht dauern ...
Denn es erzeugt nicht gleich
Ein Haus den Halbgott, noch das Ungeheuer ...
Er schlug auf einen Dreifuß auf; er ist's! ...
Und sehen neben uns des Ahnherrn Tritte.

Wir thun aber wohl, uns für die Beantwortung jener Frage nach andern Anhaltspunkten, als der bloßen Dichterpraxis, umzusehen. In der weit ausgebildeteren Theorie des antiken jambischen Trimeters, des Verses der griechischen Tragödie, finden wir die Regel befolgt: An den ungeraden Stellen (im ersten, dritten und fünften Fuß) darf der Spondeus statt des Jambus stehen:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – |

Doch begegnet uns der Spondeus (namentlich beim feinfühligen Sophokles) im fünften Fuß weit seltener, als im dritten und ersten. Woher dies? Ich erkläre es mir so:*) Wie jedem einzelnen jambischen Fuße soll auch jeder jambischen Dipodie und jedem jambischen Verse der Charakter des Aufsteigens eigen sein, in der Art, daß allemal im zweiten Fuß einer Dipodie sich stärker als im ersten, und gegen das Ende des Verses entschiedener und reiner als im Anfange ausspricht. Hieraus erhellt, warum man dem zweiten Fuße jeder Dipodie, also den Füßen von gerader Stellenzahl den jambischen Charakter

*) Eine ausführliche Theorie des Jambischen Quinars habe ich schon vor sechsunddreißig Jahren in meinem Archiv für den deutschen Unterricht (1843, Heft 2, S. 125 ff.) zu geben versucht, woraus das Wesentlichste hier aufgenommen ist.

Digitized by Google

am sorgfältigsten bewahrt, und zugleich, warum man gegen den Schluß des Verses das Steigen weniger durch gewichtige Silben zu erschweren geneigt ist, also den Spondeus an der fünften Stelle seltener als an der ersten und dritten anwendet. Es fragt sich nun freilich, ob unser jambischer Quinar ebenso gut wie der antike Trimeter dipodisch zu messen sei. Das scheint in der That der Fall zu sein, so daß wir den vollständigen Quinar als einen zweisilbig verkürzten, den überzähligen Quinar als einen einsilbig katalektischen Trimeter aufzufassen haben. Auch im Deutschen fühlen wir deutlich, daß sich der jambische Fünffüßler im letzten Fuße gegen den Spondeus sträubt:

So stritt er, Leichenhaufen rings aufthürmend ...

ja, ein feineres Gefühl empfindet sogar das Widerstrebende schwerer Spondeen auch im zweiten und vierten Fuße. Erscheint uns in den obigen Versen aus Goethes Iphigenie der Spondeus an allen Stellen erträglich, so beruht dieses darauf, daß er (mit Ausnahme des ersten Verses) überall steigende d. h. jambische Spondeen angewandt hat. Hiernach hätten wir wohl die für den antiken Trimeter geltende Regel für den Blankvers dahin zu modifizieren, daß wir in diesem an der zweiten und vierten, und desgleichen an der fünften Stelle den steigenden Spondeus für zulässig, den sinkenden für unzulässig erklären. Im dritten und besonders im ersten Fuße sind auch schwerere Spondeen statthaft. Ja, im ersten Fuße, dem man überhaupt in Versmaßen mancherlei Freiheiten einräumt, gestattet man sich nicht selten, statt des Jambus den gerade entgegengesetzten Fuß, den Trochäus, anzuwenden, wie beispielsweise Schiller in der Braut von Messina:

.... der Gürtel, der die Tunica
Unter dem zücht'gen Busen reizend knüpft.
Dazu den Mantel wählt, von glänzender
Seide gewebt, in gleichem Purpur schimmernd.
Über der Achsel heft' ihn eine goldene
Cikade u. s. w.

Es ist hier noch die Frage zu besprechen, ob im Blankverse, wenn er elfsilbig ist, die letzte Silbe lang sein dürfe,

Digitized by Google

mit andern Worten, ob ein spondeischer Versschluß erlaubt sei. Der Dichtergebrauch spricht für eine bejahende Antwort:

Den Flecken — ach verzeiht! — ich that es ungern. (Lessing.)
Einmal vertraut, verläßt es ohne Rückkehr
Des Herzens sichre Wohnung .... (Goethe.)
Die Gemse reißt den Jäger in den Abgrund. (Schiller.)

Ich bin der Ansicht, daß solche spondeische Schlüsse des Blankverses im allgemeinen zu meiden sind. Wenn sie bisweilen, wie im letzten Verse, dem Rhythmus etwas Malerisches geben, so hebt das als Ausnahme die Regel nicht auf. Erträglich bleiben jene Versschlüsse, wegen der Vorherrschaft des Accentprincips im deutschen Quinar, meistens auch in den Fällen, wo sie der malerischen Wirkung entbehren; nur darf die Schlußsilbe dann kein schweres einsilbiges Wort sein, wie in:

Zufrieden bin ich, wenn mein Volk mir Dank zollt.

Das Gefühl sträubt sich gegen einen so lastenden Spondeus, der gerade da, wo der leicht ansteigende Jambus seinen Höhepunkt erreicht, sich plötzlich mit Bleiwucht ihm anhängt.

§ 105. Was zweitens die Gliederung der Rede im Blankverse betrifft, so findet darin ebenso wenig als im antiken Trimeter die Incision statt, d. h. ein solcher Abschnitt, wobei die syntaktische Redegliederung mit einer unveränderlichen rhythmischen Einteilung des Verses zusammenfällt (vgl. § 113). Wir sind demnach allein auf die Cäsuren hingewiesen. Bei einem Überblick des Quinarschemas sieht man sogleich, daß deren im Blankverse neun denkbar sind:

⏑ | – | ⏑ | – ⏑ | – | ⏑ | – ⏑ | –

Von allen diesen finden sich Beispiele bei unsern Dichtern:

Nathan. Wer?
Daja. Euer Derwisch, euer Schachgesell! (Lessing.)
Nun gute, | das will ich auch nicht ganz verreden. (Lessing.)
Mit königlichen Gütern segne dich
Die Göttin! | Sie gewähre Ruhm und Sieg! (Goethe.)
Doch lobst du den, | der, was er thut, nicht schätzt? (Goethe.)
— — — — — — Ein gewaltsam Blut
Treibt nicht den König, | solche Jünglingsthat
Verwegen auszuführen . . . (Goethe.)

Digitized by Google

Was man Verruchten thut, wird nicht gesegnet. (Goethe.)
Dir bringt die Wohlthat Segen, | nicht der Gast. (Goethe.)
Laß mich nur sinnen, bleibe still! | Zuletzt,
Bedarf's zur That vereinter Kräfte, | dann
Ruf' ich dich auf . . . (Goethe.)

Hier sind nun zuvörderst die *männlichen* Cäsuren, d. h. die einer Arsissilbe folgenden, von den *weiblichen*, den einer Thesissilbe folgenden, zu unterscheiden. Fragt man, ob einer von beiden Arten und welcher der Vorzug gebühre, so läßt sich die Antwort nicht ganz kurz geben. Da, wo ein rascher, lebhafter Gesprächswechsel, wie oft im Drama, stattfindet, sind besonders männliche Cäsuren an ihrer Stelle. Doch dürfen sie nie lange hintereinander ausschließlich angewandt werden, weil sie, wenn die Verse zugleich männlich schließen, das Ohr leicht über Anfang und Ende derselben irre machen können, — abgesehen davon sie auch einem schönen Wechsel der Wortfüße hinderlich sind. In ruhig betrachtenden, oder in beschreibenden und erzählenden Partieen ist es zweckmäßig, häufig weibliche Einschnitte zu gebrauchen, die einen schönen Wechsel mannigfaltiger Wortfüße begünstigen. Sonst gilt im allgemeinen die Regel, daß *man männliche Cäsuren mit weiblichen abwechseln lasse*. Dabei ist jedoch der *Versschluß* mit zu berücksichtigen, der, wie wir wissen, im Shakespearschen Blankverse bald männlich, bald weiblich ist. *Bei männlichem Versschluß sind innerhalb des Verses weibliche Cäsuren wohlgefälliger und umgekehrt*. Besonders mißfällig wird das Zusammentreffen eines weiblichen Einschnitts mit einem weiblichen Versschlusse, wenn jener in die letzte Vershälfte fällt, indem alsdann der trochäische Schlußfall sich gleich hintereinander wiederholt.

§ 106. Es erhebt sich weiter die Frage, welche von den neun möglichen Cäsuren die vorherrschend anzuwendenden, oder ob sie vielleicht in gleichem Maße zu gebrauchen seien, und nur eine möglichst große Abwechselung derselben sich empfehle. Die Antwort ergibt sich aus folgender Erwägung, bei der es vergönnt sei, etwas weiter auszuholen. Man darf die Wahl des

Digitized by Google

jambischen Quinars für das deutsche Drama als eine recht glückliche bezeichnen. Daß der Vers ein steigender ist, entspricht dem Wesen des Dramas; denn rasches Fortstreben nach einem vorgesteckten Ziel ist das Charakteristische dieser Dichtungsart. Der einfachste der steigenden Füße, der Jambus, war aber aus dem Grunde der angemessenste, weil er der Sprache am wenigsten das Gepräge des Gekünstelten aufdrückt. Die Länge des Verses war durch die mittlere Größe der Hauptglieder, wie sie der Sprache unseres Dramas geläufig sind, bedingt; und darin liegt auch ein Hauptgrund, warum der Quinar für die deutsche Tragödie dem allerdings schönern und kräftigern Trimeter vorzuziehen ist. Wie nämlich unser Drama, seiner Natur und den Bedingungen seiner Existenz zufolge, auch in den edelsten und würdigsten Erzeugnissen etwas unter dem Niveau der griechischen Trägödie bleibt, so muß es dieser auch in der Fülle der Diktion, folglich auch in der Entfaltung und Ausbreitung der syntaktischen Glieder der Rede etwas nachstehen, und hat wohl daran gethan, sich ein engeres, knapper anschließendes metrisches Gewand zu wählen. Aus dem Gesagten darf man nicht folgern, daß jedesmal Satz und Quinar kongruieren, daß die Enden der Sätze und der Verse immer zusammenfallen müssen. Der Quinar gehört zu den Redeversen, bei denen es nicht, wie bei Gesangversen, nötig ist, daß die Pausen an den Versenden auf bedeutende syntaktische Ruhestellen treffen. Aber wohl muß in einem aus Quinaren gutgebauten Redestück bei der Mehrzahl der Verse ein solches Koincidieren stattfinden, weil sonst Anfang und Ende der einzelnen Verse unserm Gefühl ganz entschwänden, und so die Wahl eines Verses von bestimmter Länge nutzlos würde. Es bliebe dann im ganzen nur die Wirkung eines fortlaufenden jambischen Rhythmus, während die Wirkung einer regelmäßigen Gliederung in Verse verloren ginge. Fallen aber die wichtigern syntaktischen Pausen vorherrschend auf die Versenden, so läßt sich leicht einsehen, warum die minder wichtigen, die den Platz der Cäsuren bestimmen, vorherrschend um die Mitte des Verses fallen müssen. Dies liegt darin, daß die

Digitized by Google

untergeordneten kleinern syntaktischen Gebilde sich in ihrem Umfange der Länge des halben Quinars annähern. Das Subjekt sowohl, wie das Prädikat, wenn sie nicht ganz nackt und einfach sind, die adverbialen Nebenbestimmungen, kleine Relativsätze u. s. w. haben in der gedrängten Sprache, die unserm Drama zukommt, meistens den bezeichneten Umfang. Daraus erklärt sich, warum die Cäsuren nach der vierten, fünften und sechsten Silbe die häufigsten, minder häufig die nach der dritten und siebenten, selten die nach der zweiten und achten, sehr selten die nach der ersten und neunten sind. Es kommt indessen noch etwas anderes in Betracht, was diese Regel einigermaßen modifiziert. Wie schon früher angedeutet worden, muß man in der letzten Hälfte des Blankverses die charakteristische Bewegung, den leichten jambischen Schritt am ungestörtesten halten und daher schwerfällige Spondeen meiden. Nun hemmen aber nicht bloß Spondeen, sondern auch Cäsuren diese leichte Bewegung; und so begreift es sich, warum, wie die Praxis der guten Dichter zeigt, die Cäsur nach der vierten Silbe häufiger als die nach der sechsten ist.

§ 107. In Betreff der ersten und neunten Cäsur insbesondere ist folgendes zu bemerken. Die erste ist, wie leicht einzusehen, nur in dem Falle statthaft, wo der Vers mit einem Spondeus anhebt. Sie setzt voraus, daß das Anfangswort des Verses einsilbig sei. Weil dieses aber weder (der Versschlußpause wegen) sich an den vorhergehenden Vers, noch auch (der Cäsur wegen) ans nächstfolgende syntaktisch anschließen kann, so muß es ein selbständig betontes Wort, eine prosodische Länge, etwa ein einsilbiger Imperativ, ein Ausruf, ein Frage-, Bejahungs-, Verneinungs- oder sonst ein einsilbiges elliptisches Wort sein:

Horch! brausend, wie empörter Brandung Rauschen ...
Weh? niemand achtet meines Hülferufs!
Wie? sinnt der König, was kein edler Mann ...
Nein, unwert ist er nicht des hohen Vaters!

Eben solche Wörter sind auch am geeignetesten, bei Anwendung der neunten Cäsur den Versschluß zu bilden:

Digitized by Google

Er wäre treulos mir geworden? Er? . . .
Auch diese Hoffnung sollte schwinden? Nein! . . .

Wählt man andere, die sich syntaktisch enger an den folgenden Vers anschließen, wie in Lessings Nathan:

Ihr habt euch sehr verweilt, mein Vater. Er
Wird kaum noch mehr zu treffen sein . . .

so tritt der Übelstand ein, daß die Pause zwischen den beiden Versen verdunkelt, und der Hörer sich leicht versucht fühlt, die neunte Cäsur für jene Pause zu nehmen. Überhaupt hat man beim Bau der Blankverse, wenn die Cäsuren wiederholt nahe dem Schluß oder dem Anfange des Verses fallen, dafür zu sorgen, daß dem Ohre des Hörers Beginn und Ende der Verse sich hinreichend einprägen. Selbst bei Cäsuren, die mehr gegen die Mitte fallen, kann, zumal wenn sie alle männliche Hauptcäsuren sind, die Versabteilung dem Hörer zuletzt ganz verwischt werden, es sei denn, daß der Dichter das Gefühl dafür durch ein gleich anzuführendes Mittel wach erhält. Wer sollte nicht beim Anhören folgender (wenig geänderten) Stelle aus Lessings Nathan über die Versabteilung irre werden?

„Sittah. Würd' ich dies Vorrecht wohl mir habe nehmen lassen? mir von ihm? Auch noch besteh' ich drauf. Noch bin ich auf dem Trocknen völlig nicht.
Saladin. Nur völlig nicht? Das fehlte noch! Geh, Hafi, gleich, mach' schnell! Nimm auf, bei wem du kannst u. s. w."

Das Mittel nun, wodurch dem Ohre selbst bei schwachen syntaktischen Pausen zwischen den Versen das Versende angedeutet werden kann, ist der trochäische Versschluß. Ändert man die obige Stelle so:

„Würd' ich dies Vorrecht, Bruder, | mir haben nehmen lassen? mir von ihm? | Auch noch besteh' ich drauf, ich bin nicht völlig | schon auf dem Trocknen. — Wie? nur völlig nicht? | Das fehlte noch! Geh gleich, mach' Anstalt, Hafi! | Nimm auf, bei wem du kannst u. s. w."

so hat das Ohr an den Trochäen „Bruder, völlig, Hafi", nach denen jedesmal das jambische Steigen neu anhebt, Orientierungspunkte zum Auseinanderhalten der Verse. Man darf

Digitized by Google

sich indessen auf dieses Mittel nicht allein verlassen; die Verlegung der bedeutendern syntaktischen Abschnitte auf die Versenden muß hinzukommen.

§ 108. Es können weiterhin die Fragen aufgeworfen werden, ob der Blankvers mehrere Cäsuren enthalten, und ob er auch mitunter cäsurlos sein dürfe. Beides ist unter Umständen statthaft, jenes, wo der Gegenstand (wie häufig im dramatischen Dialog) eine coupierte Rede verlangt, dieses, wo eine ruhelose Bewegung, ein kontinuierliches Wachsen oder Ähnliches dargestellt werden soll. Es klingt seltsam, ist aber wahr, daß man nicht selten zweifeln kann, ob ein Vers für mehrcäsurig, oder für cäsurlos zu halten sei. Die Cäsuren bilden nämlich, was ihre trennende Kraft betrifft, eine Reihe nahe beisammen liegender Stufen. Die untersten dieser Stufen sind von so schwacher Wirkung, daß man sie leicht unbeachtet läßt. Solcher Cäsuren gibt es gerade oft mehrere in einem Verse, der einer kräftigen Cäsur entbehrt; und so geschieht es leicht, daß man einen mehrcäsurigen Vers mit einem cäsurlosen verwechselt. Es wäre nicht uninteressant, jene Scala der Cäsuren genau zu verfolgen und in einer Reihe charakteristischer Beispiele darzulegen; aber eine leichte Aufgabe wäre es nicht. Die herkömmliche Interpunktion bietet keine festen Anhaltspunkte; nicht selten fällt mit einem Komma eine eben so kräftige Cäsur als mit einem Semikolon zusammen; und noch häufiger ist an einer Stelle eine Cäsur deutlich wahrzunehmen, wo sich nichts von Interpunktion findet. Will man bei der Unzulänglichkeit der äußern Merkmale Anhaltpunkte aus den logischen Verhältnissen der Sätze und Satzteile herleiten, so gelangt man auch dadurch nicht leicht zu scharfer Abgrenzung. In dem einfachen Satze „Die Blume blüht" ist zwischen Subjekt und Prädikat keine Pause wahrzunehmen; mit allmählicher Erweiterung beider stellt sich immer deutlicher eine Pause (wenn auch nicht sogleich eine Interpunktion) ein: „Ein reicher Blumenflor bedeckt die Beete rings". Bei welcher Stufe der Erweiterung beginnt nun die Cäsur? Und diese Frage wiederholt sich bei den meisten syntaktischen Verhältnissen.

Digitized by Google

§ 109. In Beziehung auf eine ganze Reihe von Blankversen gilt überhaupt die Regel, daß darin Mannigfaltigkeit und Abwechselung herrschen müsse, und zwar zunächst Abwechselung der Cäsur. Der Wechsel der Cäsuren kann die Art, die Stelle und die Zahl derselben betreffen. Hat man in einem oder zwei Versen eine männliche Hauptcäsur angewandt, so ist es ratsam, dem nächstfolgenden eine weibliche zu geben. Sind mehrere Verse durch die Cäsur annähernd halbiert worden, so ist es empfehlenswert, auch einmal Verse mit Cäsuren in den ersten oder letzten Stellen einzuführen. Verse, deren jeder eine Hauptcäsur und nur eine hat, sind mit cäsurlosen oder mit Versen, die mehrere schwache Cäsuren haben, zu untermischen. Wovor man sich aber zu hüten hat, ist ein regelmäßiges Weiterrücken der Cäsur im Verse, weil dies den Hörer über die Versabteilung irre machen kann. Das ist ein Fehler, in den man leicht verfällt, wenn man französische in Alexandrinern verfaßte Dramen in deutsche Blankverse überträgt. Da der Alexandriner einen Fuß mehr als der Blankvers enthält, so ist es nicht selten unmöglich, einen Vers des Originals durch einen deutschen Vers seinem vollen Inhalte nach wiederzugeben; und wenn es auch anginge, so dürfte es doch nicht immer geschehen, weil bei dem Quinar als einem frei sich bewegenden Redevers die Hauptgedankenabschnitte und die Versenden nicht regelmäßig zusammentreffen. Erstreckt sich nun der Inhalt eines Alexandriners über den entsprechenden Quinar in den Anfang des nächsten hinein, und fällt demzufolge die Cäsur des letztern in die erstern Stellen: so greift der Inhalt des zweiten Alexandriners aller Wahrscheinlichkeit nach etwas tiefer in den dritten Quinar hinüber; und dieses Fortrücken kann sich so regelmäßig gestalten, daß dadurch (um so mehr als die hier entstehenden Cäsuren in der Regel Hauptcäsuren sind) der Eindruck des Versganzen verloren geht. Überhaupt sind die im Eingange dieses Paragraphen gegebenen Regeln nicht unbedingt bindend, sondern werden durch andere bisweilen beschränkt und modifiziert. So ist uns beispielsweise aus § 105 bekannt, wie Cäsur und Versschluß hinsichtlich

Digitized by Google

ihres Geschlechts in solcher Wechselbeziehung stehen, daß eine weibliche Cäsur einen männlichen Versschluß und umgekehrt wünschenswert macht. Dies darf jedoch den Theoretiker nicht abhalten, jene Forderungen absolut hinzustellen; der ausübende Künstler hat zuzusehen, wie er im besondern Falle den Zwiespalt der Forderungen am zweckdienlichsten für die Gesamtwirkung ausgleicht.

§ 110. Mit der schönen Mannigfaltigkeit der Cäsuren im Blankverse steht in engem Zusammenhange die *schöne Verknüpfung wechselnder Wortfüße*. Wir wissen (aus § 12), daß in der deutschen Metrik nicht bloß einzelne Wortgebilde, sondern auch Gruppen einzelner Wörter, die syntaktisch enge zusammengehören und kleinere logische Einheiten bilden, dem Begriffe *Wortfuß* entsprechen. Immerhin fühlt man aber zwischen den letztern und jenen Wortfüßen im reinsten Sinne einen Unterschied der Wirkung; namentlich wo es Pracht und Würde der Diktion gilt, wird der Vorzug der echten Wortfüße dem Gefühl ganz deutlich. Von unsern Dichtern haben besonders Schiller und Uhland, wenn stellenweise die dramatische Sprache in höherer Würde auftreten sollte, die Wirkung derselben durch umfangreiche echte Wortfüße zu steigern gewußt. Sie überspannten dann die Fugen der einzelnen Versfüße und Dipodien mit mehr-, wenigstens dreisilbigen Wörtern, besonders häufig mit einem Amphimacer (- ⏑ -), entweder als Versschluß angewandt:

Den Blick gesenkt, die Wange *schamerglüht* ... (Uhland)

oder vorzüglich schön, um das Ende des dritten Versfußes mit dem vierten zu verbinden, worauf dann nur noch ein Jambus folgt und den Schwung des Verses vollendet:

Der jüng're Kunrad: donnergleich erscholl ... (Uhland)

bisweilen auch weiter zurück im Verse. Was den Amphimacer ganz besonders empfiehlt, ist seine Eigenschaft, auf die kürzeste und einfachste Weise aus der trochäischen Bewegung in die jambische zurückzuführen. Eine prächtige Verknüpfung der

Digitized by Google

zweiten Dipodie mit dem Ende der ersten läßt sich durch den Molossus oder durch den vierten oder ersten Epitrit gewinnen, etwa nach folgendem Wortfußschema:

⏑ – ⏑ | – – – | ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ | – – – ⏑ | – ⏑ –
⏑ – | ⏑ – – – | ⏑ – ⏑ –

Des Volkes Beifallruf erhob sich rings.
Des Volkes Beifallrufen dröhnte rings.
Der Sturm des Beifallrufs erbrauste jetzt.

Manchmal dienen auch Ditrochäen zur Überspannung der Dipodiengrenzen. Ja bei Schiller sind in epischen und beschreibenden Partien seiner Dramen, die an die glänzenden Botenreden der griechischen Tragödien erinnern, sogar fünfsilbige durch den halben Vers sich hindurchschlagende Wörter keine Seltenheit; und hierbei kommt ihm seine Eigenart zu statten, von zwei einander beigeordneten Adjektiven das erste nicht zu flektieren, indem dieselben dadurch fürs Ohr die Geltung von zusammengesetzten Wörtern gewinnen:

Der himmelstürmend hunderthändige (Jungfrau von Orleans).

Daß endlich die Schönheit einer Reihe von Blankversen auch durch den *Wechsel klangreicher Vokale und wohllautender Konsonanten*, desgleichen durch *Mannigfaltigkeit in der Verlegung des Accents*, sowohl des Silben- als des Wort- und Satzaccents erhöht werden kann, bedarf hier keiner nähern Erörterung, weil darüber schon die §§ 18—26 ausführlich gehandelt haben. Sorgt der Dichter dafür, daß in den Wortfüßen bald fallende, bald steigende Bewegung, je nach dem Charakter des darzustellenden Gegenstandes herrscht; daß die Thesen der Verse stellenweise durch vollere und gewichtigere Silben ausgefüllt sind; daß auf die Arsen der Verse bald hoch-, bald tieftonige Silben fallen; daß die durch den Satzaccent sich auszeichnenden Wörter zugleich wechselreich und wirksam verteilt sind; daß die den Sätzen im ganzen zukommenden Hebungen in ihrem Verhältnis zum Verse sich mannigfaltig gestalten; daß die Verse durchgehends reich

Digitized by Google

an kräftig tönenden und melodisch wechselnden Sprachlauten sind: dann ist wahrlich der Blankvers, obwohl er des Reimschmucks entbehrt, kein der Tragödie unwürdiges Versmaß. Bequem, geschmeidig, einer freiern Periodisierung entgegenkommend, ist er gerade ein Vers, wie man ihn für das deutsche Drama wünschen muß.

Der jambische Trimeter.

§ 111. Der antike jambische Trimeter oder, wie die Römer ihn nannten, der Senar (Sechsfüßler), aus drei vollständigen jambischen Dipodien bestehend, wird, obwohl er der würdevollste unter den reimlosen jambischen Versen ist, in der Regel nicht zu deutschen Tragödien verwendet, darf aber von der deutschen Metrik dennoch nicht außer acht gelassen werden; denn wir bedürfen ihn nicht bloß für formgetreue Verdeutschungen griechischer Tragödien, sondern können ihn (wie dies auch Schiller und Goethe gethan) stellenweise auch in der deutschen Tragödie, da nämlich wo ihr Inhalt ein gemesseneres und feierlicheres Metrum wünschen läßt, mit großer Wirksamkeit gebrauchen. Die Lehre von dem antiken Trimeter haben die klassischen Philologen sorgfältig ausgeführt; mit einer einfachen Hinweisung auf die von ihnen ermittelten Gesetze darf sich aber die deutsche Metrik nicht begnügen. So wenig die Regeln für den auf dem Quantitätsprinzip beruhenden Bau des griechischen Hexameters ohne weiteres auf den vom Accentprincip beherrschten deutschen anzuwenden sind, ebenso unstatthaft ist es, die Theorie des griechischen Trimeters ohne alle Modifikationen für den deutschen gelten zu lassen. Zunächst sind die Regeln für den Gebrauch der stellvertretenden Spondeen zu modifizieren. Bei den Alten konnten, wie schon früher bemerkt, im jambischen Trimeter die Füße von ungrader Stellenzahl Spondeen (statt Jamben) sein:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

doch trat der Spondeus an der fünften Stelle weit seltener als an der dritten und ersten auf. Eine Erklärung dieser Erscheinung

Digitized by Google

ist bereits oben (§ 104) versucht worden. Es fragt sich nun, ob und inwiefern diese von den Alten festgehaltene Norm auch für den deutschen Trimeter Geltung habe, und zuvörderst ob auch bei uns der Spondeus von den geraden Stellen ganz auszuschließen sei. Hierbei ist folgendes zu erwägen: der deutsche Vers ist ein *Accentvers* in eminentem Grade; die Wort- wie die Satzaccente fallen durchschnittlich mit den Versaccenten zusammen und *verstärken diese*. Hieraus folgt, daß der deutsche Dichter in der Vermeidung von Längen in den Thesen der Füße von grader Stellenzahl weniger ängstlich sein dürfe, wofern nur nicht diese Längen den Überton haben; mit andern Worten: *der deutsche Trimeter läßt auch an den graden Stellen Spondeen zu, aber nur steigende (jambische) Spondeen*. Damit stimmt allerdings die Praxis unserer Dichter, die den Trimeter in Originalproduktionen anwandten, nur teilweise überein; sie erlaubten sich an den graden Stellen sowohl *sinkende* Spondeen (wenn auch nicht ganz so häufig) als steigende:

Halt ein *Furchtbare*! Nicht den unverteidigten . . .
Ich selbst *umkommen* und erfüllen mein Geschick . . .
In Mitleid *schmilzt* die Seele, und die Hand erbebt . . .
Betrogner Thor! Verlorner! In der *Jungfrau Hand* . . .
(Schillers Jungfrau von Orleans.)

Die in den zwei ersten Versen gebrauchten sinkenden Spondeen sind freilich nicht ganz so störend, als sie in zweisilbigen Wörtern (*furchtbar, umkommt*) sein würden, weil die hinzutretenden kurzen Endsilben die Kraft der vorhergehenden tieftonigen Silbe etwas steigern; allein auch so lähmen sie die Schwungkraft schon zu sehr. Ja, ich möchte die oben hergeleitete Regel noch weiter beschränken, und *an der letzten Stelle sogar steigende Spondeen für unzulässig* erklären, da gegen den Schluß des Verses, wo das jambische Hinansteigen sich am schärfsten ausprägen soll, auch die leichteste Störung unangenehm empfunden wird. Fragt man dann weiter, wie es inbetreff der Spondeen an den *ungraden* Stellen im *deutschen* Trimeter zu halten, so haben wir uns auch hier wieder zu

Digitized by Google

erinnern, daß der Trimeter in dem Maße, wie er sich dem Ende nähert, das jambische Steigen immer bestimmter darzustellen hat. Es werden demnach der fünften Stelle nur steigende Spondeen zusagen, während an der dritten, und besonders an der ersten auch sinkende (trochäische) Spondeen die rhythmische Bewegung nicht belästigen. Das Gesamtergebnis unserer Untersuchung über die Zulässigkeit des Spondeus im deutschen Trimeter wäre somit: Steigende Spondeen sind als Stellvertreter der Jamben an allen Stellen des Verses statthaft, mit Ausnahme der letzten Stelle, die einen Jambus verlangt; sinkende Spondeen sind nur an der ersten und dritten Stelle zulässig. Wenn hier von Zulässigkeit gesprochen wird, so ist das nicht so aufzufassen, als werde der Gebrauch der Spondee nur als eine Licenz gestattet, den Jamben aber eigentlich überall der Vorzug zuerkannt: vielmehr trägt, wie sich weiterhin zeigen, die Einmischung von Spondeen an den rechten Stellen wesentlich zur Schönheit des Verses bei.

§ 112. Die Griechen lösten oft eine lange Silbe des Trimeters in zwei Kürzen auf und erzielten dadurch eine ausdrucksvolle Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung. Wenn sie z. B. die erste Silbe eines Spondeus auf solche Art auflösten, so verwandelte er sich in einen Anapäst; durch Auflösung der zweiten Silbe entstand ein Daktylus; durch Auflösung der Länge eines Jambus gewannen sie einen Tribrachys. Daß wir dieses nicht unbedingt nachahmen können, beruht auf der durchaus abweichenden Natur unserer Verse. Wenn man, wie es die Griechen thaten, beim Versbau das Zeitmaß zu Grunde legt und zwei Kürzen als gleichgeltend mit einer Länge annimmt, so begreift sich leicht, daß in der Arsis sowohl als in der Thesis zwei Kürzen statt einer Länge gebraucht werden können. Aber der deutsche Rhythmus beruht auf dem Accent, und der Accent haftet einer bestimmten Silbe an, die keine Zerlegung in zwei Silben zuläßt. Wenn man statt einer hochbetonten Silbe zwei schwachbetonte setzt, so verschwindet der Überton, wie ihn die Arsis des deutschen Verses verlangt.

Digitized by Google

Hieraus folgt, daß wir in Spondeen wohl die Thesislänge, aber nicht die Arsislänge, und eben so wenig die Länge des Jambus auflösen dürfen. Tribrachen sind daher aus dem deutschen jambischen Trimeter ausgeschlossen; Anapäste dagegen werden wir, da steigende Spondeen an allen Stellen des Verses mit Ausnahme der letzten zulässig sind, an eben diesen Stellen anwenden dürfen. Indes bedarf die Anwendung derselben aus doppeltem Grunde einer Einschränkung. Erstens sind die Anapäste nur selten zu gebrauchen, weil durch ihre Häufung dem Gehör leicht das Gefühl des Grundrhythmus verloren gehen kann, oder anders ausgedrückt, weil dann die Jamben leicht als Stellvertreter der Anapäste erscheinen können. Diese Gefahr liegt nahe; denn der Anapäst ist ein sehr energischer Fuß und drängt sich dem Gefühl weit stärker auf, als der leichthingleitende Jambus. Zweitens ist hier, wie überhaupt bei der Nachbildung antiker Verse, festzuhalten, daß dem deutschen Rhythmus eine größere Anspruchslosigkeit als dem griechischen geziemt. Es liegt tief in dem deutschen Volkscharakter und der diesem gemäß geformten Sprache begründet, daß in unserer Poesie ein ganz anderes Verhältnis zwischen Form und Inhalt, namentlich zwischen der rhythmischen Bewegung und dem dargestellten Gegenstände obwaltet, als in der antiken Poesie. Wie der Deutsche selbst in den Augenblicken tiefer Erregtheit weniger lebhaft in seiner Gebärdensprache ist als der Südländer, so bleibt auch die rhythmische Bewegung deutscher Verse schlichter und einfacher, selbst wo sie stürmische oder erhabene Gefühle aussprechen. Alle deutschen Dichter, Klopstock voran, welche diesen Grundzug im deutschen Charakter übersehen, oder ihm bewußt entgegengewirkt, sind unvolkstümlich geblieben und mußten es bleiben. In deutschen Originaldichtungen, in denen wir den Trimeter anwenden, sollen wir daher (wie dies auch Schiller und Goethe gethan) sparsam im Gebrauch der Anapäste sein, können diese dann aber auch stellenweise um so wirksamer verwenden. Stellvertretende daktylische Versfüße scheinen nach früher Bemerktem nirgendwo im deutschen Trimeter brauchbar zu sein; sie entstehen ja

Digitized by Google

durch Auflösung der Arsis eines stellvertretenden Spondeus, und die Arsislänge verträgt im deutschen Verse keine Auflösung in zwei Kürzen. Hiervon kann man jedoch eine Ausnahme gelten lassen, und zwar für den ersten Fuß. An dieser Stelle ist, wie wir schon beim Blankverse bemerkten, die steigende Bewegung noch so wenig markiert, daß der erste Fuß sogar die entgegengesetzte Bewegung hat und (wie bereits gezeigt) entschieden sinkende Spondeen. Folgerecht muß er auch die Vertreter sinkender Spondeen, die Daktylen, ertragen; ja für gewisse Zwecke kann hier der Daktylus sehr empfehlenswert sein, wie im zweiten der folgenden Verse:

So ging es mühsam weiter, höher stets hinauf;
Rollendes Gestein, am Abhang ringsumher verstreut,
Gewährte nirgends einen festen Halt dem Fuß.

Aber auch nur bestimmter Zwecke wegen sollte man ihn hier gebrauchen, und nicht zu Anfang einer Reihe von Trimetern, sondern erst nachdem durch vorhergehende Verse die jambische Bewegung sich dem Gefühl hinreichend eingeprägt hat.

§ 113. Zu den wichtigsten Teilen einer Theorie des jambischen Trimeters gehört die Lehre von den Cäsuren desselben. Bevor wir auf diese näher eingehen, ist es zweckmäßig, die Fragen zu beantworten: Muß jeder Trimeter ein syntaktisches Ganzes bilden? Oder ist es statthaft, und vielleicht gar erforderlich, daß ein Satz manchmal aus einem Verse in den folgenden überschreitet? Es leuchtet sofort ein, daß, wenn durchweg die Sätze nicht mit den Versen sich deckten, es ziemlich gleichgültig sein würde, ob man den Trimeter, oder einen kürzern oder längern jambischen Vers für die Tragödie wählte, vorausgesetzt, daß er nur aus vollständigen Dipodien bestände. Denn alsdann würde der Versschluß sich dem Gefühl allmählich ganz verdunkeln, und zuletzt nur der Eindruck einer fortlaufenden jambischen Reihe bleiben, wie ihn annähernd die ältere Form der Goetheschen Iphigenie macht. Damit würde aber die Sprache der Tragödie einen wesentlichen Teil ihrer Schönheit einbüßen, weil jedes größere künstlerische Gebilde eine gewisse symmetrische Gliederung verlangt. Das war auch der Grund, warum Goethe

Digitized by Google

sich nicht bei der ursprünglichen Redaktion der Iphigenie beruhigte. Auf der andern Seite widerspräche ein immer wiederkehrendes Zusammenfallen von Vers und Satz der freien Bewegung, die den Redeversen, zumal den dramatischen, natürlich ist. Wäre der dramatische Dichter genötigt, fortwährend Sätze von genau gleicher Dimension zu bilden, so würde seine Sprache in eine Monotonie verfallen, die sich mit der Verschiedenheit der Charaktere und den wechselnden Stimmungen der handelnden Personen nicht vertrügen. Es sind also zwei Klippen zu vermeiden: Diese naturwidrige Monotonie und jene kunstwidrige Verwischung der Versgrenzen. Daß sich beide Forderungen neben einander erfüllen lassen, zeigen uns die alten Tragiker. Um dem Hörer das Gefühl der Verseinheit lebendig zu erhalten, ließen sie häufig stellenweise Vers und Satz genau coincidieren, und hierbei kam ihnen die Sprache der griechischen Tragödie, deren Sätze im Durchschnittsumfange der Länge des Trimeters entsprachen, hülfreich entgegen. Drängte sich ihnen ein längerer Satz auf, so verteilten sie ihn zu gleichen, durch eine kleine Redepause geschiedenen Teilen an zwei Verse und füllten diese damit aus. Ließ sich das nicht füglich thun und fiel der Schluß des übergreifenden Satzes in das Innere des folgenden Verses, so waren sie darauf bedacht, entweder den Rest dieses Verses mit einem kurzen Satz ausfallen, oder, wenn das nicht gut anging, wenigstens in der weiter zunächst folgenden Zeile Satz- und Versschluß zusammenfallen zu lassen. Hatten sie hierdurch das Gefühl der Versabteilung dem Ohre kräftig genug eingeprägt, so konnten sie sich auch stellenweise eine freiere Verschränkung von Sätzen und Versen gestatten. Auf solche Art wußten sie einerseits dem Gesetze der rhythmischen Einheit und anderseits dem der syntaktischen Mannigfaltigkeit zu genügen, und erhöhten eben durch die Ausgleichung zweier streitenden Forderungen die Schönheit der tragischen Sprache; wie denn überhaupt eine aufmerksamere Beobachtung lehrt, daß der Reiz eines Kunstwerkes gar oft durch geschickte Vermittlung zwischen zwei oder mehrern einander widerstrebenden und beschränkenden Principen bedeutend gesteigert wird.

Digitized by Google

§ 114. Nunmehr zu den Cäsuren des jambischen Trimeters übergehend, welche zum Teil durch das eben besprochene Überschreiten der Sätze aus einem Verse in den andern entstehen, betrachten wir dieselben zunächst in Beziehung auf ihre Stellen. Da der jambische Trimeter in seiner Grundform aus zwölf Silben besteht, so müssen in jedem Verse dieser Art elf Cäsuren denkbar sein. Von diesen fallen sechs nach den Thesis-, fünf nach den Arsissilben; jene heißen weibliche, diese männliche Cäsuren. Es erhebt sich nun eine ganze Reihe von Fragen: Sind alle diese Cäsuren statthaft? Verdient die eine vor der andern den Vorzug? Geben die männlichen und die weiblichen Cäsuren dem Verse einen verschiedenen Charakter? Sind vielleicht die einen öfter als die andern anzuwenden? Sind mehrere Cäsuren in demselben Verse erlaubt? Darf man auch cäsurlose Verse bauen? Einer Theorie des Trimeters liegt es nicht nur ob, auf solche Fragen eine Antwort zu geben, sondern auch die Antwort zu begründen. — Zur Beantwortung der ersten Frage, ob alle elf Cäsuren zulässig seien, läßt sie zunächst die Regel aufstellen, daß die erste und die letzte weibliche Cäsur und die dritte männliche nur ausnahmsweise vorkommen dürfen, wodurch dann die Zahl der noch in Betracht zu ziehenden auf acht, vier weibliche und vier männliche, zusammenschwindet. Warum die erste, und noch mehr die letzte weibliche Cäsur spärlich vorkommen, erhellt aus folgendem. Die durch sie abgeschnittenen einsilbigen Wörter müssen entweder mit dem vorhergehenden Verse syntaktisch verbunden sein, oder isoliert stehen. Im erstern Falle würde die Versgrenze ganz verdunkelt, und statt des Eindrucks des steigenden Rhythmus erhielte man gerade da, wo es am nachteiligsten ist, zunächst dem Versschlusse den Eindruck eines sinkenden Rhythmus. Diesen Fall müssen wir als unstatthaft erklären. Der andere Fall, daß die abgeschnittene Silbe syntaktisch vereinzelt steht, kann nur dann eintreten, wenn eine einsilbige Interjektion, ein einsilbiges Befehls-, Frage-, Bejahungs- oder Verneinungswort, oder sonst ein elliptischer durch ein Wort repräsentierter Satz die Anfangs- oder

Digitized by Google

Schlußsilbe des Verses bildet. Anfangssilbe kann natürlich ein solches Wort nur dann sein, wenn der Vers spondeisch (oder in seltenen Fällen daktylisch) einsetzt. Alsdann ist gegen die Cäsur an der ersten Stelle, wofern sie nur ausnahmsweise vorkommt, nichts einzuwenden. Gegen die Cäsur an der letzten Stelle aber erhebt sich, auch wenn das abgeschnittene Wort syntaktisch steht, noch das Bedenken, daß der jambische Vers gegen sein Ende hin, wo er den leichtesten Schwung haben soll, sich gegen Einschnitte sträubt. Und so finden wir denn auch bei Dichtern von feinem Formensinn die letzte weibliche Cäsur nur als seltene Ausnahme. — Ebenso selten ist die dritte männliche, aber aus einem verschiedenen Grunde. Weil sie den Vers in zwei durchaus gleichwiegende Hälften zerlegt, so würde, wenn sie ein paarmal hintereinander aufträte, dies den Eindruck einer Incision machen und im Ohr des Hörers Erwartungen aufregen, die in den folgenden Versen keine Befriedigung fänden. Wenn jedoch einige Theoretiker sie deshalb als durchaus unzulässig bezeichnen, so ist das übermäßige Strenge. Es kommt nur darauf an, sie unter solchen Umständen und so selten zu gebrauchen, daß sie nicht als Incision aufgefaßt werden kann. Wenn uns unter den Schillerschen Trimetern der Montgomery-Scenen folgender begegnet:

Nun, wenn du sterblich bist, | wie ich, | und Waffen dich ...

so empfindet hier schwerlich jemand eine Störung der rhythmischen Einheit des Verses, schon weil die Cäsur nach „bist" gegen die nach „ich" zurücktritt, abgesehen davon, daß der Vers ganz vereinzelt zwischen Trimetern mit nichthalbierenden Cäsuren steht. Im Sophokleischen Aias V. 294:

κἀγω μαθοῦσ' ἔληξ'. | ὁ δ' ἐσσύθη μόνος ...

verhütet die mit der Cäsur zusammenfallende Elision, da sie zu rascherem Weiterreden treibt, die Auffassung jener als Incision.

§ 115. Von den noch übrigen vier weiblichen Cäsuren ist die fünfte am wenigsten häufig anzuwenden. Porson hat nachgewiesen, daß die griechischen Tragiker einen Einschnitt, ja auch nur

Digitized by Google

einen Wortschluß in der Mitte eines den fünften Fuß bildenden Spondeus möglichst vermieden. Der Grund ist leicht zu erkennen; es ist derselbe, warum auch, wie oben gezeigt wurde, der Spondeus an dieser Stelle seltener als im ersten und dritten Fuß auftritt. Gegen das Versende wirkt eine Hinderung des jambischen Steigens doppelt störend. Nun hemmt eine Cäsur schon an sich den raschen und leichten Schritt des Verses, thut es aber in höherm Grade, wenn sie sich mit einem spondeischen Schlußfalle verbindet. Indes verursacht in deutschen Trimetern die Zerschneidung des Spondeus durch den Wortschluß eine minder starke Retardation, als in griechischen, vorausgesetzt, daß nach der oben (§ 5) gegebenen Vorschrift die Thesissilbe keine hochtonige Länge ist.

§ 116. Es bleiben nach dem Gesagten für den häufigern Gebrauch nur drei weibliche Cäsuren übrig: die zweite, dritte und vierte. Gebührt einer von diesen, und welcher der Vorzug? Hierauf lautet die übereinstimmende Antwort der Theoretiker, daß die dritte weibliche vor allen, und demnächst die vierte weibliche, also die der Versmitte nächsten, am häufigsten anzuwenden seien. Worin diese Regel begründet ist, ergibt sich aus folgendem. Wie oben (§ 113) erörtert worden, müssen behufs Belebung des Gefühls der Verseinheit Satz und Vers häufig coincidieren, also die bedeutendern syntaktischen Pausen vorherrschend zwischen die einzelnen Verse fallen. Daraus läßt sich aber ableiten, daß die syntaktischen Abschnitte zweiten Ranges vorwaltend gegen die Mitte des Verses hin fallen müssen. Denn die nächste und natürlichste und daher häufigste Gliederung eines Satzes vom Umfange des Trimeters wird eine Zweiteilung und zwar in annähernd gleiche Teile sein. Subjekt und Prädikat, beide etwas erweitert, halten sich annähernd im Gleichgewicht. Eine genaue Halbierung des Verses (durch die dritte männliche Cäsur) ist, wie bereits gelehrt, im allgemeinen unstatthaft. Es bleiben somit als die natürlichsten Cäsuren solcher Verse, die aus einem Satze bestehen, die annähernd halbierenden, die nächsten Nachbaren der dritten männlichen Cäsur übrig. Aber auch wo Sätze aus einem Tri-

Digitized by Google

meter in den folgenden überschreiten, ist es ratsam, daß Satzende, also die Hauptcäsur, gegen die Mitte des zweiten Verses zu legen, weil die Cäsuren an den Versenden leicht das Ohr über die rhythmische Haupteinteilung irre machen. — Warum aber gebührt der dritten weiblichen Cäsur die Vorherrschaft vor der vierten? Dies erklärt sich wieder aus der Natur des jambischen Trimeters, der als ein aus steigenden Füßen zusammengesetzter Vers in dem Maße, wie er sich dem Ende nähert, den Charakter des hemmungslosen Ansteigens immer bestimmter tragen soll. Wie er aus diesem Grunde in der zweiten Hälfte weniger als in der ersten schwere Spondeen duldet (vgl. § 111), so sollen auch in der zweiten Hälfte die Cäsuren, die gleichfalls den leichten Schritt des Jambus verzögern, weniger häufig sein.

§ 117. Ehe wir die weiblichen Cäsuren verlassen, stellen wir uns noch die Frage: ob die drei zuletzt betrachteten, wenn auch nicht für jeden besondern Vers, doch vielleicht im Großen und Ganzen den männlichen vorzuziehen sind. Diese Frage ist mit Ja zu beantworten, und aus folgendem Grunde. Die Cäsuren sind ein Mittel, das freie Spiel der Rede, die Mannigfaltigkeit der syntaktischen Gebilde neben und mit der Einheit und Gesetzlichkeit des streng gebundenen Metrums zur Anschauung zu bringen. Nun aber offenbart sich die Unabhängigkeit der Rede vom Metrum am entschiedensten und kräftigsten in der Entgegensetzung der am stärksten ins Ohr fallenden Wortfüße gegen die Versfüße. Der Rhythmus des jambischen Trimeters, seine Versfüße sind steigend; es werden also diejenigen Wortfüße, die besonders die Aufmerksamkeit auf sich ziehen — und das sind die Ausgänge der Sätze und Hauptsatzglieder —, innerhalb des Verses vorwaltend sinkend, d. h. die Cäsuren werden vorherrschend weiblich sein müssen. Für deutsche Trimeter ergibt sich dieses von selbst daraus, daß in unserer natürlichen Rede die Sätze und Satzglieder meist fallend endigen. Es müssen daher, wenn der dramatischen Sprache das Gepräge der Natürlichkeit bewahrt bleiben soll, die Wörter vor den Cäsuren fallend

Digitized by Google

ausklingen, um so mehr als an den Versenden die Sätze sämtlich zu steigendem Ausklingen gezwungen sind.

§ 118. Es wäre nun eine nähere Betrachtung der noch übrigen vier männlichen Cäsuren an der Reihe. Wir können uns dieselbe erleichtern durch eine vorangeschickte Beantwortung der Fragen, ob einerseits mehrcäsurige, und anderseits cäsurlose jambische Trimeter zulässig seien. Wie beim jambischen Quinar (§ 105 f.) gezeigt worden, kann man oft in Zweifel geraten, ob man es mit einem mehrcäsurigen oder einem cäsurlosen Verse zu thun habe. Bei genauerer Prüfung wird man sich in den meisten Fällen dahin entscheiden, daß ein scheinbar cäsurloser Vers eine oder mehrere schwache Cäsuren enthalte. So liegen in den Versen:

Weil diesen Vorwurf ruhig du ertragen hast,
Wird er mit schwerern dich belasten morgen schon . . .

unverkennbar schwache Cäsuren nach „Vorwurf, schwerern, belasten." Soviel steht fest, daß die Frage nach der Statthaftigkeit cäsurloser Verse kaum eine praktische Bedeutung hat. Wollte man auch cäsurlose Verse bauen, so würden in der Regel doch nur Verse mit einer oder mehrern schwachen Cäsuren entstehen. Wohl aber hat es für die Praxis Wert, sich klar zu machen, wo scheinbar cäsurlose Trimeter, d. h. Trimeter mit kaum merkbaren Cäsuren an ihrer Stelle sind. Sie gehören offenbar dahin, wo eine hemmungslos fortschreitende Rede an ihrem Platz ist, also wo gehaltene Betrachtungen, ungehindert strömende Empfindungen auszudrücken, stetig fortgehende Handlungen darzustellen sind; wie z. B. in folgender Partie aus Tegnérs Frithjofssage (nach meiner Übersetzung 1865 Verlag des Bibliogr. Instituts) in denjenigen Versen, die einer Interpunktion entbehren:

Du willst versöhnt sein? Weißt du, was Versöhnung heißt? . . .
Als großer Sühner schreitet durch die Welt der Tod.
Zeit war von je nur Bodensatz der Ewigkeit,
Und jedes Dasein eines Erdenwesens ist
Ein Sündenfall nur von Allvaters Thron . . .
Es ist der Tod des Guten Feuerprobe nur,
Ist nur Versöhnung und Geburt zu besserm Sein . . .

Digitized by Google

Doch hat auch dieses Leben seine Sühne schon,
Ein irdisch Vorspiel jener höhern Sühne dort,
Des Skalden Vorspiel ähnlich, wann die Harf er leis
Mit kunsterfahrnem Finger prüfend flüchtig nur
Des künftgen Liedes Schemen zeigt, bis plötzlich dann
Die Hand gewaltig in die goldnen Saiten greift
Und hoher Vorzeit Bilder ihrem Grab entlockt,
Und Glanz Wallhallas sein entzücktes Aug umstrahlt.

Aber nicht bloß Trimeter mit mehrern kaum merklichen, auch solche mit mehrern kräftigen Cäsuren sind erlaubt, ja manchmal unentbehrlich, besonders der dramatischen Rede. Da die Sprache der Tragödie ein wenngleich veredelndes Abbild, doch immer ein Abbild der natürlichen Sprache lebhaft strebender und leidenschaftlich bewegter Menschen ist, so kann sie der kurzen, prägnanten, oft elliptischen Satzbildungen, welche dieser Sprache eigen sind, nicht entraten. Und schon aus rhythmischen Rücksichten ist manchmal neben einer kräftigen Cäsur eine zweite wünschenswert. Durch die vierte weibliche Cäsur z. B. erhält der Vers, wie Solger richtig bemerkt hat, meistens einen starken trochäischen Fall. „Er muß sich daher", fügt er hinzu, „daran erholen, daß er vorn irgend einen jambischen Einschnitt (eine männliche Cäsur) hat, und gegen das Ende noch einmal. Dadurch bekommt der Vers seine jambischen Stützen wieder." Als Beispiel gibt er den nicht ganz passenden Vers:

Noch je | des Götterdienstes, || noch des Opfermals.

Eben so, bemerkt er, folge der dritten weiblichen Cäsur gern ein zweiter, schwächerer Einschnitt nach der vierten Hebung, welcher gleichsam Rede und Metrum wieder aussöhne, wie in dem Verse:

O meine Kinder, || wohlbekannt, | nicht unbekannt . . .

Dies sieht er als die „Grundform (ich würde lieber sagen: eine Musterform) des jambischen Trimeters" an und setzt hinzu, der Vers zerfalle dann in die prächtigsten Maße, wenn jeder der beiden abgeschnittenen Teile von einem ganzen großen Wort ausgefüllt sei:

Des ausgetilgten Augenpaars Verdunkelung.

Digitized by Google

Als eine andere Nebencäsur der dritten weiblichen bezeichnet er die fünfte weibliche:

O meiner Landschaft Oberherrscher Ödipus!

Wenn diese auch mitunter, da wo der Charakter des darzustellenden Gegenstandes ein stärkeres Fallen der Rede wünschen läßt, an ihrem Orte sein mag: so ist sie im allgemeinen aus rhythmischen Gründen nicht zu empfehlen, weil sie den jambischen Schwung der letzten Vershälfte zu sehr lähmt. Im ganzen wird man als Regel aufstellen dürfen, daß zu Nebencäsuren weiblicher Hauptcäsuren sich vorzugsweise die männlichen eignen.

§ 119. Damit ist denn zugleich die vorzüglichste Verwendung der vier männlichen Cäsuren, deren Betrachtung noch übrig blieb, angedeutet. Sie dienen hauptsächlich als Nebencäsuren der weiblichen. Indessen sind auch mehrere männliche Cäsuren in demselben Verse nicht geradezu unstatthaft. Aus rhythmischen Gründen ist allerdings eine Zerstückelung des Trimeters durch mehrere Einschnitte nach den Hebungen nicht zu empfehlen. Da nämlich die Cäsuren nicht wie die Incision zur rhythmischen Gliederung dienen, sondern vielmehr durch die wechselnden Wortfüße die Maße zusammenschließen und die Erscheinung des Verses als eines Ganzen befördern sollen: so würde ein häufiger Gebrauch mehrerer männlichen Hauptcäsuren in demselben Verse der allgemeinen Bestimmung der Cäsuren entgegen wirken. Ausnahmsweise können jedoch, sobald die Auffassung der Verseinheit durch die Vorherrschaft von Versen mit anderweitigen Cäsuren hinreichend gesichert ist, mehrere männliche Cäsuren in einem Verse nebeneinander ganz an ihrem Platze sein, wenn nämlich der Charakter des darzustellenden Gegenstandes gerade dieser Coupierung der Rede entspricht. Und so sollte man auch den im allgemeinen sorgfältig zu meidenden Gebrauch der zweiten und vierten männlichen Cäsur nebeneinander, der den Vers in seine drei Dipodien zerstückelt, dennoch nicht für absolut unerlaubt erklären, wie gerade die genaue Übereinstimmung der Satzglieder mit den drei Hauptversbestandteilen

Digitized by Google

stellenweise sehr ausdrucksvoll und sachgemäß sein kann. Bei den Alten findet sich mitunter eine solche Verszerstückelung selbst da, wo gegen die Sachgemäßheit Zweifel berechtigt sind; so bei Äschylos:

Πελασγία δεδέξεται θηλυκτόνῳ ...

desgleichen bei Schiller:

Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt ...

und bei Goethe:

Der Tochter Zeus' geziemet nicht gemeine Furcht.

Es wäre nun noch manches über schöne Verknüpfung wechselnder Wortfüße im Trimeter, besonders über den Gebrauch umfassender, die Dispodiengrenzen überschreitender Wortgebilde, über Laut- und rhythmische Malerei u. s. w. zu sagen. Ich darf hier aber teils auf frühere allgemeinere Erörterungen (§§ 18—31) teils auf die Lehre vom Blankverse (§§ 104—110) zurückverweisen, welcher dem jambischen Trimeter so nahe verwandt ist, daß die Theorien beider sich gegenseitig erläutern und ergänzen.

§ 120. Neben den jambischen Versen spielen die trochäischen in deutschen epischen Dichtungen und Dramen eine nicht unwichtige Rolle, doch mehr im Epos als im Drama. Den allgemeinen Charakter der trochäischen Versmaße haben wir schon oben (§ 84) durch Vergleichung mit den jambischen zu erläutern versucht. Es wird aber, wie der Charakter anderer Verse, so auch der des trochäischen durch zweierlei näher bestimmt: erstens durch den Versumfang, zweitens durch regelmäßige rhythmische Pausen. Was den erstern Punkt betrifft, so begreift sich leicht, daß der Grundcharakter einer Versart am reinsten in Versen von mittlerm Umfang hervortreten muß, und zwar bei den Trochäen im vollständigen Dimeter oder Vierfüßler, welcher daher auch vorherrschend angewandt wird. Längere Verse, z. B. der Tetrameter, sind nur da an ihrem Platz, wo Gedanken und Bilder sich weiter und glänzender entfalten sollen, wogegen kürzere trochäische Verse eine ange-

Digitized by Google

messene Form für rasch entschlossene Willensäußerungen, kompakte Gedankengebilde, schnell wechselnde Gefühle und Erscheinungen sind. Ebenso einflußreich für den Charakter des trochäischen Verses ist es, ob die rhythmische Bewegung desselben durch regelmäßige rhythmische Pausen unterbrochen ist oder nicht, insbesondere ob die Verse akatalektisch oder katalektisch sind. Man hört beim Vortragen der Lenauschen Verse:

Sonnenuntergang —
Schwarze Wolken ziehn;
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

daß sie einen ganz andern Eindruck machen, als die vollständigen Dimeter:

Blutrot zwischen düstern Wolken
Senkt der Sonnenball sich nieder;
Kaum noch regt von leisem Windhauch
Sich das Meer der schwülen Lüfte.

In den Lenauschen Versen herrscht ein dumpfes gepreßtes Gefühl, das sich in kurzen Lauten zu äußern liebt; dazu eignen sich die katalektischen Verse weit mehr als ruhelos fortschreitende akatalektische Dimeter. Es ist aber auch für ihren Eindruck nicht gleichgültig, ob man sie als einsilbig katalektische Dreifüßler, oder als dreisilbig katalektische Dimeter auffaßt und liest; denn im letztern Falle wird die rhythmische Pause allenthalben um einen Fuß größer. Wie jene Verse für sich da stehen, kann man sie allerdings als einsilbig katalektische Dreifüßler lesen; aber sobald dergleichen Dreifüßler mit Dimetern verbunden werden und wechseln, ist das Ohr gezwungen, sie als katalektische Dimeter aufzufassen. Wer z. B. die Lenauschen Verse:

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang;
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang!

gemessen vorträgt, der fühlt sogleich, daß die eingereihten Dreifüßler dieselbe Zeit, wie die Dimeter in Anspruch nehmen —

Digitized by Google

ein Umstand, der natürlich bei der Zusammenstellung trochäischer Verse zu Strophen und Gruppen sehr ins Gewicht fällt.

§ 121. Bei keinem Versmaß ist der deutsche Dichter dem Übelstande, der aus einem fortlaufenden Zusammenfallen von Wort- und Versfüßen entspringt, in gleichem Grade wie beim trochäischen ausgesetzt. Dies hat seinen Grund darin, daß die weit überwiegende Mehrzahl der Wortausgänge im Deutschen weiblich oder trochäisch ist. Man hat sich jedoch hierbei wieder zu erinnern, daß das Koincidieren von Wort- und Versfuß nicht unbedingt für fehlerhaft gelten kann. Weil die Rede innerhalb des gesetzlich geregelten Metrums in frei spielender Bewegung erscheinen soll, widerspricht allerdings ein sehr häufiges Zusammenfallen von Wort- und Versfüßen den Forderungen des Schönheitssinnes; aber daraus folgt nicht, daß nicht zuweilen beide unbeschadet jenes Scheins einer freien Bewegung einander decken können. Man hat sogar anderseits darauf zu achten, daß nicht durch ein fortgesetztes Kontrastieren von Wort- und Versfuß der eigentliche Charakter des Versmaßes zerstört werde. So wäre z. B. in dem jambischen Verse:

Die Menschen sehen ihre eignen Fehler nicht,

jenes Zusammenfallen vermieden; aber weil er fast ganz aus trochäischen Wortfüßen besteht, läßt er den Eindruck des jambischen Rhythmus nicht lebendig werden und macht den eines schleppenden trochäischen Verses mit einem Auftakt. Ähnlich verhält es sich mit dem trochäischen Verse:

Nun wohlan, so geht geschwind ans Werk, es eilt die Zeit dahin,

welcher durch die jambischen Wortfüße seinen trochäischen Charakter einbüßt. Dann ist zweitens in Anschlag zu bringen, daß unser Ohr in keinem Versmaße das Zusammenfallen von Wort- und Versmaß so leicht zu dulden geneigt ist, wie im trochäischen, weil es sich durch die unzähligen weiblichen Wortausgänge der deutschen Sprache an den trochäischen Schlußfall gewöhnt und mit ihm ausgesöhnt hat. Drittens kommen auch Fälle vor, und gerade in trochäischen Versen recht oft, wo jenes

Digitized by Google

Zusammenfallen nicht bloß kein Fehler, sondern sogar eine Schönheit ist, namentlich bei Gegensätzen sowohl, als bei Ähnlichkeiten und Parallelismen in Erscheinungen, Handlungen, Gedanken und Gefühlen (in welchem Falle gewöhnlich der Vers durch eine Cäsur halbiert wird), bei Aufzählungen und Specifizierungen, bei der Darstellung einer stetigen Bewegung, einer einförmigen und unaufhaltsam fortschreitenden Handlung, eines einförmig wiederkehrenden Tons, eines stetig zu- oder abnehmenden Geräuschs u. dgl. — Beispiele:

Soll ich fliehen? soll ich's fassen?
Tages Arbeit, Abends Gäste;
Saure Wochen, frohe Feste. (Goethe.)
Donnerschläge, Waldgesänge
Wechseln neben deiner Bahn.
Sieh, auf seiner Flut entschweben
Wolkenschatten, Rosenglut. (Salis.)
Das ist Freude, das ist Leben!
(Uhland.)
Weggetrieben werden Herden,
Männer, Weiber, Knaben, Mädchen
(Herder.)

Pfosten stürzen, Fenster klingen,
Kinder jammern, Mütter irren,
Alles rennet, rettet, flüchtet . . .
Alle Hände ruhen müde.. (Schiller.)
Fließe, fließe, stilles Leben . . .
Rette, kämpfe, dulde, trage.. (Tiedge)
Langgezogne Töne dringen
Fernher klagend durch die Nacht.
(Matthisson.)
Eine gelbe Säule Sandes
Wirbelt hinter ihnen her.
(Freiligrath.)

Wo aber solche Fälle nicht vorliegen, ist dem Dichter bei dem übermäßigen Reichtum unserer Sprache an trochäischen Wortkadenzen eine verdoppelte Aufmerksamkeit auf die Regel, die vor dem Koincidieren der Wort- und Versfüße warnt, sehr anzuempfehlen. Läßt es sich irgendwo nicht wohl vermeiden, so hat der Dichter wenigstens den daraus entspringenden Übelständen durch Mittel entgegenzuwirken, von denen die wichtigern im nächstfolgenden angegeben werden.

§ 122. Die beiden Hauptübelstände, welche das Koincidieren von Wort- und Versfüßen mit sich bringt, sind erstens eine gewisse abspannende und einschläfernde Wirkung, die sich überhaupt an die lange fortdauernde Wiederkehr eines und desselben Eindrucks zu knüpfen pflegt, und zweitens ein Zerfallen des Verses in seine elementaren Bestandteile (die Füße), wodurch er seiner Geschlossenheit verlustig geht. Dem erstern Mißstande wirkt ein schöner Wechsel volltönender Vokale ent-

Digitized by Google

gegen. Je einfacher und monotoner die trochäische Versbewegung ist, um so mehr ist zu wünschen, daß das Ohr, besonders in reimlosen Versen, durch eine volle und reiche Musik der Vokale für den Mangel eines kunstvollen rhythmischen Wechsels entschädigt werde. In der That finden wir auch, daß unsere Dichter in ihnen, mehr als in andern Versmaßen, eine Fülle klangreicher Vokale in mannigfachem Wechsel angewandt haben, wie beispielsweise in der Strophe:

In dem Dome zu Korduva
Stehn der Säulen dreizehnhundert:
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewölbte Kuppel.

Vor allem entsprechen die ernsttönenden langen **a**, **o** und **u** der in trochäischen Gedichten herrschenden Stimmung; und wenn sie nicht bloß in den Arsis-, sondern auch in den Thesissilben ertönen, was freilich im Deutschen schwer zu erzielen ist, so füllt sich der Vers mit um so reicherm Klange. Hier kann man indes auch des Guten zu viel thun; namentlich ist vor übermäßigem Gebrauche von Fremdwörtern zu warnen, wozu neuere Dichter zuweilen sich durch das Streben nach vollen Thesisklängen haben verleiten lassen. Den Senkungen drängt sich leider das tonlose **e** der Endungen **en**, **e**, **em** u. s. w. allzuhäufig auf; es ist schon viel gewonnen, wenn man diese untereinander (d. h. die allerhäufigsten **en** und **e** mit **es**, **em**, **el**, **eln**, **ern** u. s. w.), und noch mehr, wenn man sie mit Endungen und schwachbetonten Wörtchen, die ein **a**, **i**, **u**, **o** enthalten (hat, ist, und, von u. dgl.) wechseln läßt:

Rauschend schwingt sich Jovis Adler . . .
Und so geht's im Flug gen Westen,
Ob's in Mast und Kiel auch knackt . . .
Stets ja grüßen Wind und Wiking
Froh sich auf der hohen See.

Dem zweiten Übelstande, dem Zerfallen des Verses in die elementaren Teile (die Füße), beugt man besonders durch umfassende Wortfüße vor, welche die Versfüße und selbst die Dipodien überspannen und dadurch zu festerer Geschlossenheit des

Digitized by Google

Verses beitragen. Es gehören zu diesen Wortfüßen die Kretiker, Amphibrachen, Molossen, Bacchien, Ditrochäen, Dijamben, Tritrochäen u. s. w. — Beispiele:

Wüstenkönig ist der Löwe . . .
Rauscht das Laub der Sykomore . . .
. . . glühn im Hottentottenkrale . . .
Die Entweiherin der Grüfte. (Freiligrath.)
Wälze sie, Busentowelle . . . (Platen.)
Sie, die pulverrauchgeschwärzten
Sieger bei den Pyramiden . . . (Gaudy.)

Es ist leicht einzusehen, warum solche durch mehrere Versfüße sich hindurchschlingende Wortgebilde vorzugsweise in längern Versen, namentlich im trochäischen Trimeter vorkommen, in welchem sie aber nicht ausschließlich zur festern Verknüpfung der Versglieder dienen, sondern auch durch ihren imponierenden Umfang dem Charakter der darin gewöhnlich behandelten Gegenstände zusagen. Auch hier ist wieder vor Übertreibung zu warnen. Häufen sich dergleichen Wortgebilde, so geben sie der Sprache ein bombastisches Gepräge.

§ 123. Bei der Untersuchung der Mittel, die Eintönigkeit des trochäischen Verses zu mildern, werden sich dem Leser wohl die Fragen aufgedrängt haben, ob nicht auch die Unterbrechung der Trochäen durch stellvertretende Füße zu diesen Mitteln zu rechnen sei, und ob, und eventuell welche Versfüße sich zu Stellvertretern der Trochäen eignen. Es leuchtet ein, daß hierbei nur an den sinkenden Spondeus und den Daktylus gedacht werden kann. Keinem Zweifel unterliegt es zunächst, daß unsere sinkenden Spondeen, z. B. Allmacht, Trugbild mit ihrem entschiedenen Überton auf der ersten Silbe, der ihnen einen trochäischen Charakter aufdrückt, und noch mehr die ganze Stufenreihe von Wortfüßen, die den Übergang vom Spondeus zum Trochäus bilden, wie Heiland, Elend, furchtbar, heilsam, Dickicht, Firnis, Fürstin, als willkommene Stellvertreter der Trochäen gelten können und die Eintönigkeit derselben zu mildern geeignet sind. Nur darüber könnte noch ein Zweifel bestehen, ob nicht ihr

Digitized by Google

Gebrauch nach dem Vorgange der Alten auf die Stellen grader Zahl, d. h. den zweiten, vierten, sechsten u. s. w. Fuß zu beschränken sei. Die an antiken Dichtern geschulten Theoretiker behaupten es; unsere meisten Dichter dagegen haben sich um diese Regel nicht gekümmert; es finden sich sinkende Trochäen auch an der ersten, dritten, fünften und siebenten Stelle. — Beispiele:

Heimwärts gleiten sanft wie Schwäne . . . (Matthisson)
Weil sie trüb und unheildrohend . . . (Grün).
Funkelt in der Hand des Siegers blitzschnell zischend . . . (Gaudy).
Aber rastlos jagt von neuem Murad Bey die Mohnsafttrunknen (Gaudy).

Um über diese Streitfrage ein Urteil zu gewinnen, hat man folgendes zu erwägen. In dem auf der Quantität der Silben gegründeten Rhythmus der Alten ist der Spondeus schärfer, als in unserm accentuierenden, von dem Trochäus geschieden. Die zweite Silbe unserer sinkenden Spondeen (nur diese können hier in Betracht kommen) tritt infolge ihres schwächern Tons viel stärker hinter die erste zurück. Daher fügen sich solche Spondeen an jeder Stelle ziemlich leicht in die trochäische Versbewegung. Noch mehr gilt dieses von den zwischen dem sinkenden Spondeus und dem echten Trochäus in der Mitte liegenden Füßen. Immerhin jedoch fühlt ein feines Ohr auch im Deutschen den Unterschied, ob der Spondeus an einer Stelle gerader oder ungerader Zahl steht; und unsere Dichter thäten wohl, auf diesen Punkt etwas aufmerksamer zu sein. Nach meinem Gefühl läßt man sich den Spondeus unter den Stellen ungerader Zahlen am leichtesten an der ersten, und demnächst im Tetrameter an der fünften (im Anfangsfuße des zweiten Hemistichiums) gefallen, weniger im dritten, und am wenigsten im siebenten Fuße; wie denn alle Versmaße im Anfangsfuß eine gewisse Freiheit gestatten, gegen das Versende aber ihren Charakter strenger gewahrt haben wollen. Dann ist überhaupt hinsichtlich der Spondeen noch zu bemerken, daß sie bei starker Häufung den Vers schwerfällig machen, und daher da, wo der

Digitized by Google

Gegenstand einen leichtern und freiern Gang des Verses verlangt, durchaus nicht an ihrer Stelle sind. Vollends steigende Spondeen sind nur ganz ausnahmsweise, nur wo eine mit Hindernissen kämpfende Bewegung oder etwas von verwandtem Charakter dargestellt werden soll, empfehlenswert:

Doch es drang siegreich im Sturmlauf unser Heer den Berg hinan.

Auch inbetreff des Daktylus als stellvertretenden Fußes findet sich die von der griechischen Dichtkunst abgezogne Theorie mit der herrschenden Praxis unserer Dichter im Widerstreit. Minkwitz z. B. erklärt ihn an allen Stellen des Tetrameters, mit Ausnahme der ersten und letzten, für zulässig. Zwischen Spondeen gereiht, meint er, mache der Daktylus durch seinen Schwung die Wucht der Doppellängen nur um so fühlbarer; zwischen reinen Trochäen belebe er die Bewegung des Rhythmus sowohl im ernsten als im komischen Stil, was er durch folgende Beispiele erläutert:

Baktriens auch unseliger Stamm sank, keine greisenhafte Wehr ...
Also legt' er selbst des Bosporos mächtigen Fluten Fesseln an ...
Welch ein sangprophetischer seltner Bergesvogel ist doch das?

Sehen wir uns aber in deutschen Originaldichtungen nach dem herrschenden Gebrauch um, so finden wir, daß in den meisten die Daktylen entweder gänzlich vermieden, oder nur höchst spärlich angewandt sind. In der That gefährdet auch der Daktylus zu sehr den Charakter des trochäischen Versmaßes, als daß seine Anwendung, zumal für trochäische Dichtungen ernster Art, empfohlen werden könnte. Jedenfalls darf er nicht so häufig den Trochäus vertreten, daß der trochäische Grundton darunter leidet.

§ 124. Nach den vorstehenden allgemeinern Bemerkungen über die trochäischen Versarten fassen wir diejenigen, welche teils in epischen und lyrischepischen Dichtungen, teils in dramatischen Anwendung finden, etwas näher ins Auge. Die wichtigsten derselben sind: der trochäische Dimeter, der trochäische Quinar und der trochäische Tetrameter. — Der trochäische Dimeter ist ein Lieblingsversmaß der Spanier sowohl für

Digitized by Google

das Drama als für die Romanzenpoesie. Nach ihrem Vorgange haben es Müllner, Grillparzer, Houwald, Schenk, Beer, Auffenberg, Zedlitz u. a. in deutschen Dramen, und Herder bekanntlich in seinem Romanzencyklus Cid angewandt. Aber zu dem lebendigen und raschen Gange des Dramas, zu der Kraft des Wollens, der Energie des Strebens, die sich in dieser Dichtungsart aussprechen, passen im allgemeinen nicht sinkende Versfüße; und auch für umfangreiche epische Dichtung wird dieses Versmaß auf die Dauer zu monoton. Daß es trotzdem bei den Spaniern so beliebt geworden ist, hat einen doppelten Grund. Einmal haftet ihm in ihrer Sprache bei weitem nicht die ermüdende Eintönigkeit an, wie in der unsrigen. Außerdem daß die reiche Musik ihrer Vokale in den Thesis- wie in den Arsissilben, und die vollen kräftigen Wortausklänge zur Milderung jener Eintönigkeit beitragen, behandeln die Spanier auch den Rhythmus viel freier, als wir es seit Opitz in unserer scharf accentuierenden Sprache dürfen. Man vergleiche nur eine Strophe aus Herders Cid mit dem Original:

Sonder Schlaf und sonder Speise	No puede dormir de noche,
Schläget er die Augen nieder,	Ni gustar de las viandas
Tritt nicht über seine Schwelle,	Ni alzar de suelo los ojos,
Spricht mit keinem seiner Freunde.	Ni osa salir de su casa.

Hier passen nach deutschem Gefühl puede, alzar, suelo, salir nicht in die Versbewegung; aber dem Spanier zerstören diese widerstrebenden Wortfüße nicht das Gefühl des Metrums, weil der Gegensatz von Hebung und Senkung in seiner Sprache nicht schroff ist. Ja, er findet in diesem Widerstreit der Wortaccente, gegen den vom Vers verlangten Accent einen eigenen Reiz, und sorgt bei seinem Versbau nur dafür, daß das Gefühl des Rhythmus durch die entgegenwirkende Wortbewegung nicht unterdrückt werde. So erfreut er sich in dem Aufbau seines trochäischen Drimeters einer Freiheit und Mannigfaltigkeit, wovon uns der unsrige in seinem strengen und einförmigen Gange nur ein sehr geringes Maß gestattet. Es besteht zwischen beiden, dem spanischen und deutschen trochäischen Dimeter, dasselbe Verhältnis, wie zwischen dem französischen Alexandriner und dem

Digitized by Google

deutschen, oder zwischen den italienischen ottave rime und unserer nachgebildeten achtzeiligen Stanze. Dazu kommt aber noch ein Zweites. Der Spanier verleugnet auch im Drama nicht seine Neigung zu einem dialektischen Gedankenspiel, zu ernster oder schwärmerischer Beschaulichkeit und zu glänzenden Phantasiebildern; und dieser Neigung kommt der trochäische Vers ebenso willfährig entgegen, als der jambische der Spannung und dem Drange der Leidenschaft, der Energie des Wollens und Handelns, von denen die englischen und deutschen Dramen erfüllt sind. Wir thun daher wohl, wie schon bemerkt, im Deutschen den trochäischen Dimeter weder zum Drama, noch zu umfassenden epischen Dichtungen zu verwenden, dürfen aber von ihm einen um so mannigfaltigeren Gebrauch zu kürzern lyrisch-epischen Poesien machen. Immerhin ist es aber bei etwas größerer Ausdehnung des Gedichtes ratsam, sein stetiges, ruheloses Fortschreiten stellenweise durch einen einsilbig katalektischen Dimeter zu unterbrechen und zu mäßigen, ferner in eigentlich lyrischen Gedichten seiner Eintönigkeit durch Assonanzen und Reimklänge abzuhelfen.

§. 125. Der trochäische Quinar ist von Herder bisweilen in Parabeln, legendenartigen und elegischen Gedichten gebraucht worden; der Leser wird ihn jedenfalls aus Seumes Gedicht Der Wilde kennen. In neuerer Zeit hat man in Nachahmung der epischen Volkspoesie der Serben ihn häufig zu Balladen und Sagen verwandt und hierbei bisweilen zur Milderung der Monotonie mit Daktylen untermischt. Platen hat seine epische Dichtung Die Abassiden in dieser Form gedichtet. Goethe würde, wenn er sein dramatisches Fragment Elpenor vollendet hätte, ganz ohne Zweifel einzelne Partien desselben zu vollständigen trochäischen Quinaren ausgebildet haben, z. B. die hochpoetische Stelle aus Act I, Sc. 4, wo Antiope den Elpenor zum Rachegelübde gegen den Räuber ihres Sohnes auffordert:

Rastlos streicht die Rache hin und wieder;
Sie entsendet ringshin ihr Gefolge
An die Enden der bewohnten Erde
Über der Verbrecher schweres Haupt.

Digitized by Google

Selbst in Wüsten schweift sie um, zu suchen,
Ob nicht hier und da in letzten Höhlen
Ein Verruchter sich verberge,
Schweift dort hin und her und schwebt vorüber,
Eh' sie trifft u. s. w.

Für die Beurteilung des trochäischen Quinars und die Herleitung und Begründung der seinen Bau betreffenden Regeln ist es von Wichtigkeit, ob man ihn dipodisch (d. h. als aus Dipodien bestehend) auffaßt, oder nicht. Im erstern Falle wäre er als zweisilbig katalektischer Trimeter zu bezeichnen. So ist z. B. jener Unterschied der Auffassung maßgebend für die Beantwortung der Frage: An welchen Stellen läßt der trochäische Quinar die Vertretung des Trochäus durch einen Spondeus zu? Bei dipodischer Auffassung lautet gemäß dem vorletzten Paragraphen die Antwort: Am wohlgefälligsten sind stellvertretende Spondeen an den Stellen gerader Zahl, also im zweiten und vierten Fuße, erträglich jedoch (vorausgesetzt, daß es fallende Spondeen sind) auch an den Stellen ungerader Zahl. Will man mit dieser Regel die Praxis unserer Dichter vergleichen, so ist es ratsam sich an Platen und Geibel zu wenden, die es beide mit der Form streng nahmen und beide für Formschönheit ein feines Gefühl hatten. Da zeigt sich nun, daß der Spondeus an der zweiten Stelle bei beiden am häufigsten vorkommt; z. B. bei Platen:

Welch ein Schauspiel bot sich dar! Sie sahen ...
Wann der Neumond wiederkehrt, und euer ...
Auf dem Vorsprung einer Felsenkuppe ...
Und in Sehnsucht schmolz das tiefste Herz ihm ...

bei Geibel:

Auf dem Schiffsbord lehnend, düstern Auges ...
Grade schußrecht steht es für den Jäger ...
Wie's der Gastfreund thut mit seinem Gastfreund ...
Aber wortlos steht Basil, noch weiß er ...

Höchst selten dagegen findet sich bei Platen der Spondeus an der vierten Stelle, wie etwa in dem Verse:

Digitized by Google

Eine Jungfrau, welche sechszehn Sommer ...

etwas öfter, doch im ganzen auch selten, bei Geibel:

Wie der Priester unter Weihrauchwolken ...
Braust ein Bach, Platanendickicht wuchert ...
Taumelnd sinkt er schon — da liegt urplötzlich ...

Den Grund, warum sich der Spondeus an der vierten Stelle seltener als an der zweiten findet, könnte man in der schon oft hervorgehobenen Eigenschaft aller Versarten suchen, daß sie gegen den Schluß hin ihren Charakter gerne rein bewahren und daher sich dort gegen stellvertretende Füße sträuben. Um so auffallender erscheint es aber, daß im fünften Fuße der Spondeus bei Geibel, wie bei Platen, und ebenso bei andern Dichtern, außerordentlich häufig vorkommt und augenscheinlich von ihnen gesucht wird. Platen:

Manche Woche strich vorbei, das Glück blieb
Stets dem Jäger hold, und gleich dem eignen
Schon behandelt ihn der greise Kaufmann ...
Sieh! und plötzlich wich das ganze Fahrzeug
Aus den Fugen ...

Geibel:

Lambra, die, seitdem der Bruder fortzog,
Schwarzgelockt in strengem Reiz emporwuchs ...
Heute lockt sie ihn zu anderm Weidwerk.
Als der Morgen rot am Himmel aufglüht,
Steigt er in die Schlucht; behutsam
Dort im Schatten des gewalt'gen Felsblocks
Kauert er sich hin ...

Wie erklärt es sich nun, daß der Spondeus an der letzten Stelle ungrader Zahl den Dichtern geläufiger, als im nächstvorhergehenden Fuß gerader Zahl, und in der That auch hier dem Ohr liebsamer ist? Erklärlich ist dies, wenn man den trochäischen Quinar nicht als einen katalektischen, sondern als einen vollständigen Vers auffaßt. Für den vollständigen Vers wünscht das Ohr, wie auch bei andern sinkenden Versarten z. B. dem Hexameter, einen gewichtigen Schlußfuß, verlangt aber um so strenger, daß dem vorletzten Fuße (wie gleichfalls beim Hexameter) der Charakter der Versart rein bewahrt bleibe. — Im ersten

Digitized by Google

Fuße des trochäischen Quinars vermeidet Platen den Spondeus ganz, obwohl jede Versart im Anfangsfuße größere Freiheit gestattet; Geibel dagegen erlaubt sich hier bisweilen einen sinkenden Spondeus, z. B. in den Versen:

Jenseits stehn am hohen Felsenufer . . .
Vorwärts eilt er, stürmisch ihm zu danken.

Dem dritten Fuße hält Platen (meines Erachtens mit unnötiger Ängstlichkeit) den Spondeus fern, während bei Geibel Verse wie folgende vorkommen:

Der aus altem Bildwerk tönend sprudelt . . .
Einen Augenblick dort steht er sinnend . . .
Endlich spricht er tonlos diese Worte.

Alles in allem genommen, scheint es nach dem vorhergehenden, daß die Dichter zwischen der dipodischen und monopodischen Auffassung des trochäischen Quinars geschwankt und daher in ihrer Praxis nicht ganz übereingestimmt haben. — Was den Daktylus als Stellvertreter des Trochäus betrifft, so hat Geibel ihn vermieden, Platen dagegen oft und in allen Versfüßen mit Ausnahme des letzten angewandt, bisweilen zwei Daktylen in demselben Verse. Am häufigsten kommt bei ihm der stellvertretende Daktylus im vierten Fuße vor, so daß der Vers sich wie ein Hexameter endet, weniger oft im ersten und zweiten Fuße:

Offenen Mundes starrt der greise Sultan . . .
Aus dem brennenden Schiffe springt ins Boot er . . .
Möchte kaum beschwichtigen billigen Unmut . . .
Perlgestickte, reiche Teppiche hingen . . .
Elfenbein in schöngetäfelter Arbeit.

Was endlich die Cäsuren anlangt, so hat der Leser wohl schon an den mitgeteilten Versen wahrgenommen, daß die Dichter sich nicht vor cäsurlosen, oder richtiger gesagt, vor Versen mit kaum merkbaren Cäsuren scheuten. Auch die Regel, daß in sinkenden Versmaßen den männlichen Cäsuren die Vorherrschaft vor den weiblichen gebühre, finden wir von ihnen nicht so sehr, als wohl zu wünschen wäre, beachtet. Ebenso hätte die Geschlossenheit des so leicht in seine elementaren

Digitized by Google

Glieder zerfallenden trochäischen Versmaßes durch Anwendung umfassender Wortfüße, die mehrere Versfüße umspannen, etwas mehr, als geschehen ist, gewahrt werden können.

§ 126. Von den trochäischen Versen ist noch der Tetrameter oder Oktonar zu besprechen, der freilich weder in Dramen noch in Epopöen als herrschender Vers gebräuchlich ist, aber doch in Partien beider Dichtungsarten Anwendung findet und besonders in neuerer Zeit, strophisch verbunden und mit Reimklängen ausgestattet, zu kleinern epischen Dichtungen häufig verwendet wird. Seines gemessenen, würdevollen Ganges und der Incision wegen, die ihn nach der zweiten Dipodie zu einem rhythmischen Stillstande bringt und (gleich den Incisionen des Alexandriners und des Pentameters), jedesmal halbiert, eignet er sich nicht zum Hauptverse des Dramas, weil dieses im allgemeinen einen rasch beweglichen, geschmeidigen, seinen Schritt oft wechselnden Vers verlangt; um so besser paßt er aber für dramatische Scenen, worin ein getragenes Pathos herrscht. In solchen haben ihn schon die Alten stellenweise benutzt, und nach ihrem Vorgange auch Platen, teils ernsthaft (am Schluß seiner Liga von Cambrai):

Mutentflammt und kampfgerüstet, ziehn wir nach dem festen Land,
Treten in die leichten Barken, die der geflügelte Löwe schmückt:
Vater, gib uns deinen Segen! Doge, gib uns dein Panier!

teils parodierend (z. B. in der verhängnisvollen Gabel Akt I, Sc. 2):

Sirmio.

Nun den Schnappsack aufgebunden! oder, Herr, ich schlage drein,
Und mein Stock auf seinem Rücken lehrt Ihm dann das Mein und Dein!

Schmuhl.

Laß Er los mich! Ich gehöre nicht zum Schacherjudenpack.

Sirmio.

Auch die besten Juden schachern; nur herab den Bettelsack!

Schmuhl.

Laß Er mich, ich bin ein großer Astronom und Nekromant;
Der Natur geheime Kräfte sind mir alle wohlbekannt.

Sirmio.

Ja, das will ich glauben, jeder diebische, geheime Kniff.

Schmuhl.

Sei Er nicht so grob, erheb Er seine Seele zum Begriff.

Digitized by Google

Der Leser sieht aus den angeführten Versen, daß der trochäische Tetrameter auch als einsilbig katalektischer Vers, als Septenar (wie ihn die Römer in dieser Form nannten), und als Reimvers vorkommt. Als Reimvers begegnet er uns im Drama meistens nur, wenn er parodierend gebraucht wird, in kleinern epischen Dichtungen aber regelmäßig, wobei dann der Gleichklang der Zusammenschließung mehrerer Verse zu einer einheitlichen Strophe zu Hülfe kommt. Als Septenar unterbricht er durch den Wegfall der Senkungssilbe des letzten Fußes die Stetigkeit der trochäischen Kadenzen, markiert schärfer das Versende und kann zugleich die Auffassung strophischer Einheit erleichtern. Das hier kurz angedeutete wird klarer, wenn man ein paar Beispiele betrachtet. Tegnér hat in seiner polymetrischen Frithjofs-Sage den neunzehnten Gesang Die Versuchung in vierzeiligen trochäischen Tetrameter-Strophen gedichtet:

Lenz erschien. Die Vöglein zwitschern; rings ergrünt der Wälder Kranz;
Die befreiten Ströme brausen meerwärts wie in frohem Tanz;
Rosen brechen aus den Knospen, Freyas Purpurwangen gleich.
Auch in Menschenherzen sprießen Freudenblüten voll und reich.

Freiligraths Löwenritt beginnt bekanntlich:

Wüstenkönig ist der Löwe. Will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.

In der Tegnérschen Strophe mildern die männlichen Versausgänge die Eintönigkeit der trochäischen Versbewegung; die Freiligrathsche entbehrt dieses Milderungsmittels, darf es aber auch eher entbehren, weil das Gedicht größtenteils ein sich stetig entfaltendes Tier- und Wüstengemälde darstellt, und die Monotonie des Rhythmus durch einen schönen Wechsel voller und kräftiger Laute gemildert wird. In beiden Strophen leistet der Reim den Dienst, die Versschlüsse, stärker hervorzuheben und dadurch die Auffassung des Verses als eines Ganzen zu unterstützen, zugleich auch je zwei Reime zu einem Ganzen nächsthöherer Stufe zu verknüpfen; aber in keiner von beiden

Digitized by Google

Strophen verbinden die Gleichklänge alle vier Verse zu einem einheitlichen Ganzen; vielmehr faßt das Ohr beide Gedichte als aus zweizeiligen Strophen zusammengesetzt auf. Um diesem Übelstande zu entgehen, mußte entweder bei gleichbleibendem Reimgeschlechte die gekreuzte Reimstellung, oder bei gepaarter Reimstellung Geschlechtsverschiedenheit angewandt werden. Die gekreuzte Reimstellung führt den Mißstand mit sich, daß die einander entsprechenden Gleichklänge zu weit getrennt werden, um vom Ohre leicht aufeinander bezogen werden zu können. Mit Recht hat daher Gaudy in seinem Gedicht *Die Schlacht bei den Pyramiden* das zweite Abhülfsmittel, verschiedene Reimgeschlechter bei gepaarter Reimstellung, gewählt und dadurch der vierzeiligen Strophe die Einheit gewahrt.

Wie ein flüss'ger Goldstrom werfen jetzt vom sand'gen Palmenhügel
Sich die Kürassierschwadronen thalwärts mit verhängtem Zügel.
Sturm auf Sturm, auf Reiter Reiter, Kling' auf Klinge, Pferd auf Pferd,
Stahlhelm gegen Seidenturban, Pallasch gegen Sichelschwert.

Was oben in den §§ 121 u. 122 im allgemeinen über die Monotonie der trochäischen Verse, die Mittel gegen dieselbe und den Gebrauch stellvertretender Füße gesagt worden, gilt alles in besonderer Strenge für den *trochäischen Tetrameter*. Hinzuzufügen ist noch etwa, daß die ihm eigentümliche *Incision*, wodurch er halbiert wird, dem Streben nach lebendiger Bewegung des Verses nie zum Opfer gebracht werden. Damit soll nicht gesagt sein, daß der halbierende Abschnitt nie schwächer als solche sein dürfe, die man durch ein Interpunktionszeichen markiert. Der oben angeführte Platensche Vers:

Der Natur geheime Kräfte || sind mir alle wohlbekannt . . .

hat eine genügende Incision, obwohl jedes Interpunktionszeichen an der Halbierungsstelle fehlt. Weil in dem Satze Subjekt und Prädikat gleichmäßig erweitert sind, trennt man sie beim natürlichen Vortrage von selbst durch eine Pause. Aber nicht ganz tadelfrei in dieser Beziehung sind schon die Verse des Freiligrathschen Löwenritts:

Digitized by Google

In den Marstallkammern einer | königlichen Hofburg liegen . . .
Blut und Schweiß bezeichnen ihres | Königs grausenvolle Fährten . . .
Und mit scharfer Klaue seines | Sitzes bunte Polster ritzen . . .
Über Madagaskar fern im | Osten sieht man Frühlicht glänzen . . .

weil hier die Incision zwei grammatisch allzu eng verbundene Wörter trennt. Dasselbe gilt von manchen Platenschen Versen:

Und so hoff' ich, daß man mich der | Kleinigkeiten nicht beraubt . . .
Zwar er schweigt, doch kann er seine | Wut nur kurze Zeit verschließen . . .
u. s. w.

§ 127. Unter den zu umfassenden Dichtungen verwendbaren Versen des daktylischen Grundmaßes, zu denen wir nunmehr übergehen, nimmt der Hexameter, der Vers des antiken Epos, die erste Stelle ein. Von den Griechen zu hoher Kunstvollendung ausgebildet, hat dieses Versmaß auch in einer deutschen Poetik Anspruch auf eine ganz besondere Berücksichtigung, umso mehr als es von deutschen Dichtern vielfach in epischen Dichtungen angewandt worden ist. Ich stelle zuerst die Regeln für den Bau des deutschen Hexameters übersichtlich zusammen, und werde dann die wichtigern etwas ausführlicher, als es in den Lehrbüchern der Metrik zu geschehen pflegt, erörtern und zu begründen suchen. — 1) Der deutsche Hexameter besteht seiner Grundform nach aus fünf Daktylen und einem abschließenden Spondeus oder Trochäus. Der Spondeus schließt den Vers kräftiger ab. — 2) Die Daktylen der vier ersten Füße können mit sinkenden Spondeen vertauscht werden, ausnahmsweise auch mit steigenden Spondeen einer- und mit Trochäen anderseits vertauscht werden; der fünfte Fuß bleibt in der Regel ein Daktylus. — 3) Es darf in den vier ersten Füßen nicht eine Reihe Spondeen aufeinander folgen, es sei denn, daß dadurch eine charakteristische oder malerische Wirkung erzielt wird; anderseits ist es auch nicht wünschenswert, daß die vier ersten Füße sämtlich Daktylen sind, wofern man nicht auch dadurch wieder etwas Besonderes ausdrücken will. — 4) Es ist darauf zu achten, daß die aufeinander folgenden Hexameter in Beziehung auf den Wechsel der Daktylen mit stellvertretenden Füßen nicht zu gleichmäßig gebaut sind. — 5) Die Hauptcäsur

Digitized by Google

ist die dritte männliche, d. h. der Einschnitt nach der dritten Hebung; statt ihrer kann auch die dritte weibliche Cäsur, d. h. der Einschnitt nach der *ersten* Thesiskürze des dritten Fußes angewandt werden, aber nicht der Einschnitt am *Ende* des dritten Fußes, der den Vers halbieren würde. — 6) Neben dem genannten Haupteinschnitte kann der Hexameter mannigfache *Nebencäsuren* oder schwächer wirkende, untergeordnete Einschnitte haben. — 7) Bemerkenswert ist die *bukolische Cäsur*, so genannt von ihrem häufigen Vorkommen bei bukolischen Dichtern, aber auch bei Homer nicht selten. Man versteht darunter die Cäsuren am *Ende des vierten Fußes*. Ist dieser Fuß ein Daktylus, so haftet der bukolischen Cäsur ein eigentümlich lebendiger Charakter an. — 8) In einer Reihe von Versen sollen die Nebencäsuren möglichst wechseln. Dieser Wechsel ergibt sich beinahe von selbst, wenn man auf eine *schöne Abwechselung mannigfaltiger Wortfüße* achtet. Am meisten hat man sich vor dem Vorwalten amphibrachischer Wortfüße zu hüten, die dem Verse etwas Weichliches und Zerflossenes geben.

§ 128. Wir betrachten nunmehr die beiden ersten der gegebenen Regeln etwas näher. Nr. 1 betreffend ist die Annahme einer daktylischen Grundform des Hexameters von Minkwitz bestritten worden. Homer, sagt er, habe überall mit Ausnahme des letzten Fußes nach Belieben Spondeen und Daktylen gebraucht. Es bedarf wohl keines nähern Eingehens auf diese Streitfrage, wenn man sich nur vergegenwärtigt, wie monströs sich ein Paar aufeinander folgender, ausschließlich aus Spondeen gebauter Hexameter darstellen würde, während einige Hexameter hintereinander, die sich, die Schlußfüße abgerechnet, ganz in Daktylen bewegen, zwar den Wunsch einer stellenweisen Zügelung des raschen rhythmischen Ganges erwecken können, aber keineswegs unnatürlich erscheinen. Schon das Ohr und das Gefühl erkennt den Daktylen und Spondeen nicht einen gleichen Rang in diesem Metrum zu. — Die zweite Regel verlangt eine ausführlichere Erörterung. Eine der wichtigsten Fragen in der Theorie des deutschen Hexameters ist die, *ob wir die Dak-*

Digitized by Google

tylen nach dem Vorgange der Alten nur mit Spondeen, oder auch mit Trochäen vertauschen dürfen. Bekanntlich geht hierüber die Ansicht der Theoretiker, wie die Praxis unserer Dichter auseinander. Zuvörderst ist zu konstatieren, daß selbst diejenigen deutschen Dichter, die sich im Bau des Hexameters die Alten zum Vorbilde nahmen, Verse von ganz anderm Charakter gebildet haben, als die Griechen und Römer, und auch unmöglich Hexameter von gleichem Charakter bilden konnten. Der Grund liegt in der Verschiedenheit der Principe, die für den Versbau der Alten und den unsrigen maßgebend sind. Unsere Spondeen sind infolge des unsern Versbau wie unsere Sprache beherrschenden Accentprincips entweder bestimmt sinkende, oder bestimmt steigende; eine der beiden Längen hat durch den Begriffsaccent ein Übergewicht über die andere; ein Gleichgewicht zwischen beiden, wie es bei den zwei Spondeenlängen der Alten herrscht, besteht niemals. Allerdings trug auch in griechischen und römischen Spondeen eine Silbe, den Accent (Πηλεύς, cónstans); allein dieser machte sich im Versbau wenig geltend, während in deutschen Versen gerade der Accent den Rhythmus beherrscht und regelt. Hieraus folgt, daß die Frage, ob neben den Spondeen auch Trochäen als Stellvertreter der Daktylen zulässig sind, für den deutschen Hexameter einen ganz andern Sinn als für den antiken hat. Für den antiken bedeutet sie: Ist es erlaubt, das Gleichgewicht von Arsis und Thesis, das dem Bau des alten Hexameters zu Grunde liegt, stellenweise durch Anwendung trochäischer Wortfüße aufzuheben? — eine Frage, die entschieden verneint werden muß. Für unsern Hexameter bedeutet jene Frage: Darf man statt des stellvertretenden sinkenden Spondeus, worin schon die Arsis ein Übergewicht über die Thesis hat, im Hexameter auch den Trochäus, einen Versfuß, worin dieses Übergewicht noch stärker hervortritt, gebrauchen? Vor der Antwort hierauf erwäge man weiter noch, was schon wiederholt angedeutet worden, daß zwischen unsern schwersten sinkenden Spondeen (wie Prunksaal) und den leichtesten Trochäen (wie Liebe) eine ganze Reihe von Mittelstufen liegt, Wortfüße, die allmählich vom

Digitized by Google

Spondeus zum Trochäus überleiten (wie Heimat, Armut, Schönheit, furchtbar, Firnis, holpricht u. s. w.). Die dem echten Spondeus nahe stehenden werden auch von den strengsten deutschen Nachbildnern des antiken Hexameters unbedenklich statt des Spondeus angewandt. Es ist also die obige Frage eigentlich so zu formulieren: Wie weit darf man, wo es im deutschen Hexameter die Vertauschung der Daktylen mit Spondeen gilt, in der Reihe jener Mittelstufen sich dem Trochäus annähern, und ist es vielleicht erlaubt, bis zur Grenze zu gehen und den Trochäus selbst zu wählen? Die letztere Frage ist mit Ja zu beantworten.

§ 129. Der Bejahung der Frage nach der Zulässigkeit des Trochäus im deutschen Hexameter ist aber hinzuzufügen, daß im allgemeinen den sinkenden Spondeen und den ihnen näher stehenden Füßen als Stellvertretern des Daktylus die Vorherrschaft gebühre, überdies auch sonst noch der Gebrauch eigentlicher Trochäen durch gewisse (unten anzugebende) Bedingungen eingeschränkt sei. Der deutsche Hexameter ist allerdings ein Accentvers, wie alle deutschen Verse, und als solcher nicht an das strenge Gleichgewichtsgesetz des quantitativ abgewogenen antiken Hexameters gebunden; er ist nicht der nämliche Vers, wie dieser; allein er ist doch ein Analogon desselben. Er verbindet, ähnlich wie der deutsche jambische Trimeter, mit seinem accentuierenden Charakter etwas von dem Wesen quantitativ gemessener Verse; und darauf beruht gerade ein großer Teil der eigentümlichen Schönheit und Würde beider. Sollen dem deutschen Hexameter diese bewahrt werden, so darf der Trochäus, der am entschiedensten das Gleichgewicht zwischen Arsis und Thesis aufhebt, nicht in ihm prävalieren. Auf der andern Seite gewinnt aber unser Hexameter, indem er eine ganze Stufenfolge von Füßen als Stellvertreter des Daktylus zuläßt, eine große Geschmeidigkeit und vielseitige Darstellungskraft, wie sie der antike Hexameter nicht besitzt. In dem Wechsel der Daktylen mit schwerern und leichtern Spondeen und mit echten Trochäen hat er ein Mittel, je nach dem Charakter des darzustellenden Gegenstandes bald einen leichten, freien, heitern,

Digitized by Google

bald einen ernsten, gemessenen, würdevollen Gang anzunehmen. Beschränkt man sich im deutschen Hexameter auf den Gebrauch von Spondeen neben den Daktylen, so begibt man sich eines schönen Vorteils, ohne den angestrebten Zweck getreuer Nachbildung des antiken Hexameters zu erreichen. Festhalten muß man jedoch, daß der reine Trochäus im Hexameter eine Grenze, ein Extrem ist, bis zu welchem man gewisser Wirkungen wegen, aber auch nur dieser wegen vorschreiten darf. Das entgegengesetzte Extrem ist die Anwendung einer hochtonigen Länge in der Thesis neben einer tieftonigen Arsislänge. Der Gebrauch beider Extreme bedarf einer Regelung, einer Beschränkung durch nähere Vorschriften, deren Aufstellung im nächstfolgenden Paragraphen versucht wird.

§ 130. Beim Gebrauch der Trochäen sind vier Punkte zu beachten: 1) Man vermeide sie, wo der darzustellende Gegenstand Gemessenheit und würdevolle Haltung der Form verlangt. 2) Man stelle sie nicht zwischen schwere Spondeen, welche die Irrationalität des trochäischen Fußes fühlbarer machen, sondern vermittle den Übergang durch einen Daktylus. 3) Nicht jede Stelle des Verses erträgt den Trochäus gleich gut; am besten eignet er sich für den ersten Fuß, der in den meisten Versarten größere Freiheit gestattet, und für den vierten, in welchem auch bei Homer einige Male Trochäen vorkommen. 4) Der Trochäus wird weniger auffällig, wenn auf die Arsis eine kräftige Cäsur folgt, weil dann die grammatische Pause in die Thesis fällt. — Was das andere Extrem, die Anwendung hochtoniger Längen in der Thesis, betrifft, so ist im allgemeinen die aus der Natur des deutschen Hexameters als eines Accentverses herfließende Regel festzuhalten, daß der natürliche Platz hochtoniger Längen die Arsis, tieftoniger die Thesis ist. Daraus folgt, daß schon der Gebrauch einer hochtonigen Länge in der Thesis neben einer hochtonigen Länge in der Arsis etwas Irrationales hat und bei häufiger Wiederkehr dem Verse einen zu schwerfälligen Gang geben muß. Verstärkt wird aber noch dieser Mißstand, wenn auf die hochtonige Thesis eine tieftonige Arsis folgt, wie so oft — und offenbar geflissentlich

Digitized by Google

herbeigezogen — bei Voß (besonders in Übersetzungen römischer Dichter), wie bei Schlegel und Platen:

Daß er entwickle der Seuch' Ursprung und glücklichen Ausgang.
(Voß.)
Bis in der Höll' Abgrund zu des heiligen Werks Vollendung.
(Schlegel.)
Wunder und doch Wahrheit, Ehrfurcht vor dem Göttlichen lern' er. (Platen.)

Dergleichen ist nur zu billigen, wenn etwa ein schweres, mit gewaltigen Hindernissen kämpfendes Ringen dargestellt werden soll, wie in den Schlegelschen Versen:

Wie oft Seefahrt kaum fortrückt, mühvolleres Rudern
Fort arbeitet das Schiff u. s. w.

Bedeutend gemildert wird das hier besprochene Mißverhältnis zwischen Thesis und Arsis, wenn (wie eben in „arbeitet, mühvolleres") die hochtonige Thesis- und die tieftonige Arsissilbe sich mit einer oder zwei folgenden tonlosen Silben zu einem Wortfuße vereinigen, wodurch das Gewicht der tieftonigen Arsissilbe sich verstärkt:

Dennoch weder das Roß aufspürten sie, weder den Roßdieb.
(Schlegel.)
Was, unartiges Kind, Langschläferin, träumst du noch jetzo ... (Voß).

Dann kann auch die natürliche Länge eines sehr gedehnten Vokals oder Diphthongs in der Arsissilbe, verbunden mit dem rhythmischen Schwunge der benachbarten Wortfüße viel dazu beitragen, das Unnatürliche eines solches Spondeus abzuschwächen; namentlich reißen anapästische Wortfüße ihn leicht in ihre kräftige Bewegung hinein:

Horch! Es erdröhnt im Gefild Schlachtruf und Getöse der Waffen!

Ferner ist darauf zu achten, daß die übrigen Füße des Verses keine echten Trochäen, sondern Daktylen oder sinkende Spondeen seien, damit nicht das Irrationale im Verhältnis der Arsis zur Thesis allzugrell hervortrete. Am meisten erträgt diese Irrationalität auch hier wieder der erste Fuß, der sogar in der

Digitized by Google

Arsis eine der Kürze sich annähernde Silbe bei hochtoniger Thesislänge und einer tieftonigen Länge in der nächstfolgenden Arsis duldet:

Mit rotblümigem Teppich gedeckt den eichenen Klapptisch ... (Voß).

Dagegen verschmäht der letzte Fuß des deutschen Hexameters entschieden den steigenden Spondeus, und sowohl der „Herrscher im Donnergewölk Zeus" als „ein borstenumstarrt Schwein" widerstreben als Hexameterschlüsse dem deutschen Ohre.

§ 131. Zu dem zweiten der in § 127 aufgestellten Sätze ist inbetreff des fünften Fußes, der in der Regel ein Daktylus sein soll, noch folgendes zu bemerken: Wenngleich in vielen Versen Homers sich im vorletzten Fuß ein Spondeus findet, so berechtigt uns doch sowohl der weit vorherrschende Dichtergebrauch als die Natur des Hexameters zur Aufstellung der Regel, daß jener Fuß ein Daktylus sein müsse. Weil der Vers seiner Grundform nach daktylisch ist, muß der daktylische Charakter vor dem Abschluß noch einmal rein hervortreten. Wo von dieser Regel abgegangen wird, muß der Beweggrund dazu in der Natur des darzustellenden Gegenstandes liegen. Der versus spondaicus — so heißt der Hexameter, wenn sein vorletzter Fuß ein Spondeus ist — läßt sich nur da gutheißen, wo etwas Großes, Schwerfälliges, Mühseliges dargestellt werden soll. Wendet man ihn an, so überträgt sich die an den fünften Fuß gestellte Anforderung, daß er ein Daktylus sein soll, auf den vierten Fuß. Daß die daktylischen Füße des Hexameters hier, wie an allen Stellen möglichst rein zu halten sind, scheint sich auf den ersten Blick von selbst zu verstehen. In der That wäre die Bemerkung für den antiken Hexameter, der es nur mit entschieden langen und kurzen Silben zu thun hat, ganz überflüssig. Für den deutschen Hexameter aber, dem von der hochtonigen Länge bis zur tonlosen Kürze eine ganze Reihe von Silben verschiedenen Gewichts zur Verwendung vorliegt, bedarf es der Erinnerung, daß in die Thesis des Daktylus zwei leichtere Kürzen gehören, und der Arsis wenigstens eine relativ gewichtige Silbe zukommt. Was die Thesissilben betrifft,

Digitized by Google

so widerspricht es selbstverständlich der hier gegebenen Regel am stärksten, wenn beide Silben keine echten Kürzen, sondern sogenannte mittelzeilige Silben sind; Daktylen wie Langsamkeit, Fruchtbarkeit sind verwerflich. Ist bloß die zweite Thesissilbe etwas zu gewichtig, so stört das den leichten Fluß des Daktylus weniger, als wenn die erste Thesissilbe zu schwer wiegt; wunderbar, wundersam, Häßlichkeit können eher für erträgliche Daktylen gelten, als furchtbaren, furchtsamen, Schönheiten. Aber auch in der zweiten Thesissilbe meide man, zumal wenn der darzustellende Gegenstand eine leichte und lebendige rhythmische Bewegung fordert, Silben wie sam, bar, heit, keit u. dgl. — In die Arsis der Daktylen gehören vor allem die hochtonigen Längen. Erlaubt man sich in ihr tieftönige Längen (wie in den im vorigen Paragraphen angeführten Versen mühvolleres, unartiges, Langschläferin, rotblümigem) so achte man um so strenger darauf, die Thesis mit zwei ganz leichten Kürzen auszufüllen.

§ 132. Der dritten und vierten in § 127 gegebenen Regel ist nichts hinzuzufügen. Die weiter folgenden können wir in der nähern Erörterung zusammenfassen. Der in der achten Regel geforderten schönen Verknüpfung wechselnder Wortfüße scheint die im Deutschen so häufige Einzellänge (hochtoniges einsilbiges Wort) zu widerstreben. Diese ist jedoch glücklicherweise meistens nur scheinbar vorhanden, so oft nämlich als sie mit einem oder mehrern accentlosen Formwörtchen zusammen nur ein engverbundenes syntaktisches Ganze bildet. Z. B. das Schwert, in der Schlacht, tönt fort sind als drei Wortfüße zu betrachten (ein Jambus, ein Anapäst und ein steigender Spondeus), obwohl sich nicht verkennen läßt, daß ein Wort bildende Wortfüße wie Geräusch, Melodie (⏑ ⏑ –), bergauf (– ⏑) den Vers kräftiger zusammenschließen. Die stärkere Wirksamkeit dieser tritt am deutlichsten in den umfassendern, die Versfüße überschreitenden Wortfüßen wie Molossen, Choriamben u. dgl. hervor. Weil man die Kraft solcher echten Wortfüße empfand, haben sich Dichter und noch

Digitized by Google

mehr Übersetzer zur Bildung zusammengesetzter Wörter wie Feldschlachtlärm, Faustkampfhelden u. dgl. verleiten lassen, gegen die sich der Genius der deutschen Sprache sträubt. Lästiger, als die Einzellängen, werden die beim Bau des deutschen Hexameters sich übermäßig aufdrängenden amphibrachischen Wortfüße, vor denen die Regel 8 in § 127 warnt. Weil sie dem Verse eine schwächliche Haltung geben, schränkten die Griechen den Gebrauch derselben sehr ein, so daß z. B. Homer keinen Hexameter mit drei aufeinander folgenden Amphibrachen hat und selbst den Stein des Sisyphus nur in zwei Amphibrachen und einem sich anschließenden zweiten Päon herunterrollen läßt. Indessen ist im Deutschen die Zahl der amphibrachischen Wortfüße doch nicht ganz so groß, als sie auf den Blick erscheinen mag. Sehr viele Wörter wie Geheimnis, Erhebung, Gesundheit, vollziehen, durchbrechen, mißraten, die für Amphibrachen gelten können und auch als solche brauchbar sind, stehen in Wahrheit zwischen den Amphibrachen einer- und den Bacchien und Antibacchien anderseits in der Mitte (z. B. Gesundheit, vollziehen). Verwendet man sie als Bacchien und Antibacchien im Verse, so gewinnt dadurch eben die schwankende Silbe ein volleres Gewicht, und so vermindert sich die Zahl der zudrängenden amphibrachischen Wörter schon bedeutend. Zudem scheint es auch nicht ganz gerechtfertigt, wenn man dem deutschen Dichter dieselbe strenge Vermeidung der Amphibrachen zumutet, welche sich die Alten auferlegt hatten. Eben weil sie in unsrer Sprache so häufig sind, hat das Ohr sich mit ihrer Bewegung mehr befreundet. Immerhin aber thut man wohl, sich nicht mehr als zwei Amphibrachen hintereinander zu gestatten, es sei denn, daß man mit ihnen rhythmische Malerei bezweckt, z. B:

Seht nur, wie wallet und woget, wie türmet und senket die Flut sich!

Das Gegenteil des Amphibrachys, den Amphimacer oder Kretiker, verweisen selbstverständlich diejenigen, die den Trochäus im deutschen Hexameter für unzulässig erklären, gleichfalls aus demselben hinaus und verbieten damit dem Dichter den Gebrauch

Digitized by Google

einer Menge von Wörtern, auf die er ungern und oft zu großem Nachteil des dichterischen Ausdrucks verzichtet. Da uns der Trochäus im Hexameter unter gewissen Bedingungen zulässig erscheint, so gilt dasselbe für den Amphimacer, und noch mehr für Wörter, die manchmal für echte Amphimacer angesehen werden, in Wahrheit aber vom Amphimacer zum Molloſſus überleiten, wie *schwarzumlockt* (– ⏑ –), *purpurrot*, *Heimatland* u. dergl.

§ 133. Wie bei den Wortfüßen im Hexameter das Vorwalten der Amphibrachen, so ist bei den Cäſuren die Vorherrschaft der *weiblichen* zu bekämpfen, welche sich bei dem Überfluß unsrer Sprache an trochäischen Wortausgängen nur zu häufig einstellen. Jedoch sei man auch nicht zu ängstlich im Gebrauch derselben. Unser Ohr ist an die trochäische Senkung gewöhnt und findet daher die weiblichen Cäſuren weniger auffallend, als sie den Griechen, die in ihrer Sprache die mannigfaltigsten Wortausgänge erklingen hörten, ohne Zweifel gewesen sind. Auch tragen die weiblichen Cäſuren, wofern sie in den gehörigen Schranken gehalten werden, nicht weniger als die männlichen zur vollendeten Schönheit des Verses bei. Wendet man statt der empfehlenswertesten Hauptcäſur, der dritten männlichen, die dritte weibliche an, so vermeide man weibliche Nebencäſuren und gebrauche männliche etwa im zweiten und vierten Fuß, oder die bukolische mit einer männlichen Nebencäſur im zweiten Fuß. Die Alten ließen im zweiten Fuß die weibliche Cäſur ungern zu; *wir* dürfen sie hier unbedenklich gebrauchen, wenn ein folgender *jambischer* Wortfuß einen auch nur schwachen männlichen Einschnitt im dritten Fuß bildet. Im vierten mieden die Griechen mit noch viel größerer Sorgfalt die weibliche Cäſur. Auch wir thun wohl, sie hier nur selten anzuwenden, und zwar nur, wenn der dritte Fuß keine weibliche Cäſur hat und im fünften ein arſischer Wortschluß oder ein ungeteilter Daktylus folgt, wodurch denn auch dem Eindringen amphibrachischer Wortfüße an dieser Stelle gesteuert wird. Was endlich den als fehlerhaft bezeichneten Einschnitt am Ende des dritten Fußes anlangt, so gingen die Griechen so weit, sich

Digitized by Google

schlechthin den Schluß eines Wortes an dieser Stelle zu versagen, wogegen Vergil den dritten Fuß bisweilen sogar mit einer Interpunktion schließt. Letzteres dürfen wir nicht nachahmen, brauchen uns aber auch nicht vor dem Schluß eines Wortes am Ende des dritten Fußes zu hüten, wofern es nur dem folgenden Worte sich logisch enge anschließt, wie z. B. der Artikel dem Substantiv, das Adjektiv dem Substantiv u. dgl.

§ 134. Ein Hexameter eigentümlicher Art ist der irrig so genannte Pentameter (Fünffüßler). Man hat ihm diesen Namen gegeben, weil er zwei halbe Füße weniger als der Hexameter hat; es fehlen ihm die Senkungen des dritten und des sechsten Fußes. Allein darum hört er nicht auf, ein Hexameter zu sein. Er ist ein katalektischer und zwar um die letzte Thesis verkürzter Hexameter, mit einer Incision d. h. einem konstanten Abschnitt nach der dritten Arsis und einer damit verbundenen halbfüßigen Pause. Der Pentameter hat ebenso gut sechs Hebungen als der Hexameter und nimmt beim Vortrage dieselbe Zeit wie dieser in Anspruch. Die Pause teilt ihn in zwei gleiche Hälften, Hemistichien. Im ersten Halbverse gestattet er dieselben Stellvertreter des Daktylus, wie der Hexameter in seinen vier ersten Füßen; doch machen zwei Spondeen neben einander den Vers schon etwas schwerfällig. Im zweiten Hemistichium gestattet er nur Daktylen. Man kann fragen, woher dies kommt. Warum begnügt sich der Pentameter nicht, wie der Hexameter, mit einem konstanten Daktylus vor der letzten Arsis? Der Grund liegt in der Halbierung des Verses durch die Incision und Pause. Ein Vers, der nicht ungestört abrollt, der durch einen mit einer Pause verbundenen Abschnitt für einen Augenblick zum Stillstande gezwungen wird, kann seinen eigentümlichen Charakter weniger leicht ausprägen. Um so mehr ist es nötig, daß ihm gegen den Schluß hin seine charakteristische Bewegung bewahrt werde, und dies bewirken die zwei Daktylen des letzten Halbverses. Einer so großen Mannigfaltigkeit des Baues, wie der Hexameter, ist der Pentameter nicht fähig, teils wegen der für das letzte Hemistichium vorgeschriebenen Daktylen, teils des konstanten Abschnitts, teils der

Digitized by Google

geringern Ausdehnung wegen; doch gestattet er noch immer einen schönen Wechsel von Wortfüßen. Ähnlichkeit in Bau und Gliederung der beiden Hemistichien hat man zu vermeiden, mit Ausnahme der Fälle, wo man durch die Übereinstimmung einen gewissen Parallelismus oder ein gegensätzliches Verhalten des in den beiden Vershälften Dargestellten nachahmen will:

Blicke mit Schwindel hinauf, blicke mit Schaudern hinab (Schiller).

In sehr seltenen Fällen fehlt die Incision, z. B. in Schlegels Rom:

Priamos auch und des speerschwingenden Priamos Volk.

Auch diese Abweichung von der Regel ist nur dann zu billigen, wenn durch sie eine besondere Wirkung erreicht wird. Die Länge, welche die dritte Hebung bildet, muß dann eine sich ausbreitende Klangfülle haben, so daß sie die Thesis des dritten Fußes mit einnimmt.

§ 135. Der Pentameter wird nicht in fortlaufender Reihe gebraucht, sondern mit dem Hexameter zu einem Verspaare, einem *Distichon*, verbunden. Eine fortlaufende Reihe solcher Distichen bildet das *elegische Versmaß*, während eine fortlaufende Reihe von Hexametern das *heroische Versmaß* genannt wird. Eignet sich das heroische durch sein stetiges gemessenes Fortschreiten zu epischen Darstellungen, so ist das elegische solchen Gegenständen angemessen, worin sich zwar epische (erzählende und beschreibende) Elemente finden, aber zugleich Gefühl und Betrachtung bei den Gegenständen beschaulich verweilen, weshalb besonders der *elegische* Dichter, der gern mit verweilendem, sei es nun schmerzlichem oder süßem Genusse sich dem Gegenstande hingibt, dieses Versmaß willkommen heißen wird. Daß sich das Distichon auch zu Epigrammen und Gnomen trefflich eignet, verdankt es besonders dem Pentameter mit seiner vershalbierenden Incision, die zu einem kompakten Ausdruck nötigt und der Darstellung von Antithesen und Parallelismen günstig entgegenkommt. Doch ist auch der Gegensatz zwischen dem expansiven Hexameter und dem sich konzentrierenden Pentameter, zwischen „des Springquells flüssiger Säule", wie Schiller

Digitized by Google

sagt, und der melodisch zurückfallenden im Pentameter sowohl dem Epigrammatiker, als dem stets in sich selbst zurückkehrenden Elegiker willkommen. In der Regel schließt sich mit einem Distichon ein Gedanke, oder doch ein Hauptteil desselben ab. Greift ein Satz aus dem Pentameter in den nächsten Hexameter hinüber, so muß, wie beim Enjambement anderer Strophen (vgl. § 83), der Inhalt diese Abweichung von der Regel rechtfertigen. Die freie Entfaltung des Gedankens, das Hinüberschreiten der Sätze aus einem Verse in den andern gebührt dem heroischen Versmaße, welches nicht, wie das elegische, in sanften Wellenschlägen immer kommt und nimmer flieht, sondern unaufhaltsam einem Strom gleich daherrauscht. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, erscheint Schlegels Gedicht Die Elegie, worin jenes Hinüberschreiten in drei Distichen nacheinander stattfindet, nicht tadelfrei:

Als der Hexameter einst, in unendlichen Räumen des Epos
Ernst hinwandelnd, umsonst innigen Liebesverband
Suchte, da schuf aus eignem Geblüt ihm ein weibliches Abbild,
Pentametrea, und ward selber Apoll Paranymph
Ihres unsterblichen Bundes. Ihr sanft anschmiegend Umarmen
Brachte dem Heldengemahl, spielender Genienschar
Ähnlich, so manch anmutiges Kind, elegische Lieder.
Er sah lächelnd darin sein Mäonidengeschlecht. u. s. w.

§ 136. Von den anapästischen Versen sind als solche, mit denen wir es hier zu thun haben, der Dimeter und der Tetrameter hervorzuheben. Wir können sie nicht ganz umgehen, weil wir sie zur formtreuen Nachbildung griechischer Dramen bedürfen, und beide, besonders der Tetrameter, mitunter auch in deutschen Originaldichtungen versucht worden sind. Was zunächst die Dimeter betrifft, so werden sie auf mannigfaltige Weise zu Systemen oder Strophen verbunden, die man durch einen katalektischen Dimeter abzuschließen pflegt; z. B.:

Hebt an den Gesang! Umtanzet ihn rings,
Und die Hymne beginnt, die gewaltige, die
Wie ein Bote des Glücks, wie ein Aar, der kühn
Vom Idagebirg Ganymeden geraubt,
Die Gestirne vorbei sich siegstolz wiegt
Auf silbernen Schwingen des Wohlklangs.

Digitized by Google

Wie hier auf fünf vollständige Dimeter, so kann auch auf zwei, drei, vier, oder auch erst auf mehrere der abschließende katalektische Vers folgen; oder man unterbricht im Innern eines Systems die Reihe der vollständigen Dimeter durch einen katalektischen, und schließt auch wieder mit einem solchen ab: z. B.:

Hyacinthenes Haar wallt nieder vom Haupt,
Wallt über den glänzenden Nacken:
Breit wölbt sich die Brust, und der Sterblichen Maß
Überragt der Wuchs, und es kündet im Bau
Der Olympier Kraft sich und Anmut.

Ferner läßt sich die Strophenform auch noch dadurch vermannigfaltigen, daß man zwischen die Dimeter stellenweise einen Monometer einreiht, wie in folgender Strophe aus Äschylos Agamemnon:

Laut schnoben sie Kampf in der zornigen Brust,
Wie der Geier Geschlecht,
Die am Felshang hoch, von unendlichem Schmerz
Um die Jungen erfüllt, mit der Fittiche Schlag
Durchrudern die Luft und umkreisen den Horst,
Die verlorene Brut
Der befiederten Kleinen bejammernd.

Welche von diesen Strophenformen man im einzelnen Falle zu wählen hat, bestimmt der darzustellende Gegenstand. Wenn der dichterische Gedanke, das dichterische Bild zu seiner Entfaltung eines weitern Raumes, besonders wenn man eine Erscheinung oder eine Idee auf mehrern Stufen zu einer Höhe ansteigen lassen will, so ist es ratsam, eine längere Reihe vollständiger Dimeter unterbrechungslos aufeinander folgen zu lassen, weil ein eingestreuter katalektischer Dimeter einen Gedankenabschluß bedingen würde. — Beim Bau der anapästischen Dimeter sind, wenn strenge verfahren werden soll, folgende fünf Regeln zu beobachten: 1) Die beiden Dipodien eines Verses müssen durch eine Cäsur getrennt werden, die jedoch zu den schwächern gehören darf. — 2) Die Anapästen dürfen mit steigenden Spondeen, aber nicht mit Jamben, den Anfangsfuß ausgenommen, vertauscht werden. — 3) Es dürfen nicht so viele Spondeen aufeinander folgen, daß dadurch der Eindruck der

Digitized by Google

anapästischen Bewegung verdunkelt wird; im übrigen erhält der Vers durch eingemischte Spondeen mehr Kraft und Würde. — 4) Im katalektischen Dimeter darf man die beiden Kürzen des dritten Fußes nicht in eine Länge zusammenziehen; man behält hier aus demselben Grunde, wie beim Hexameter im fünften Fuße, die zwei Kürzen bei, nämlich um dem Verse einen entschiedenern Schlußfall zu geben, dessen Kraft sich steigert, wenn er aus einem spondeischen Wortfuße besteht. — 5) Im katalektischen Verse ist die Cäsur nach der ersten Dipodie nicht erforderlich. Bindet man sich streng an diese Vorschriften, so hat der Bau solcher Verse im Deutschen große Schwierigkeiten. Unsere Sprache ist arm an rein anapästischen Wortformen. Im ersten der obigen Beispiele läßt sich der dritte Vers auch anders messen, so daß mehrere Anapäste verloren gehen:

Wie ein Bote des Glücks, | wie ein Aar, der kühn . . .

ebenso im zweiten Beispiele der vierte Vers:

Überraget der Wuchs . . .

Es kommt nun darauf an, den reinern Anapästen ein solches numerisches Übergewicht zu geben, daß sie die Minderzahl der Füße von schwankender Messung, die sich unmöglich ganz vermeiden lassen, in ihre Bewegung mit fortreißen und ihnen ein entschiedenes anapästisches Gepräge aufdrücken. Dann ist es auch gar nicht leicht, die Cäsur am Ende der ersten Dipodie stets zu beobachten, weil die meisten deutschen Wörter weiblich schließen. Man könnte Zweifel hegen, ob die erste der obigen fünf Regeln eine wohlbegründete sei. Eine vershalbierende Zweiteilung zum Zweck einer leichtern Übersicht des Ganzen kann der Dimeter nicht verlangen, weil er dafür zu kurz ist. Es war vielmehr der Trieb, den Eindruck der anapästischen Bewegung dem Ohre zu sichern, was zur Aufstellung jener Regel führte. Verabsäumt man die Cäsur zwischen den beiden Dipodien, mit andern Worten, überspannt man die Dipodiengrenze durch einen Wortfuß, so verwandelt sich der anapästische Vers für das Ohr leicht in einen daktylischen mit Auftakt, was

Digitized by Google

man vermeiden wollte. In dem zu einem Ruhepunkt abrollenden katalektischen Schlußverse scheute man dieses nicht und entband sich daher bei ihm von der Forderung einer Cäsur nach der ersten Dipodie.

§ 137. Wenn unser Idiom einer Versart große Hindernisse in den Weg legt, so ist man zur Frage berechtigt, ob man nicht die von einer fremden Sprache für das Versmaß abgezogenen Gesetze dem Genius unserer Sprache gemäß zu modifizieren, und, wenn das nicht angeht, auf den Gebrauch der Versart zu verzichten habe. Eine große Erleichterung in der Behandlung des trochäischen Dimeters würde sich schon ergeben, wenn es sich als statthaft herausstellte, die in der ersten Regel geforderte Cäsur zu vernachlässigen und zudem neben den Spondeen auch Jamben als stellvertretende Füße zu gebrauchen. Was die Cäsur betrifft, so unterliegt es keinem Zweifel, daß *zuweilen* ein Schlußwortfuß der ersten Dipodie mit einer kurzen Silbe in die zweite Dipodie hinübergreifen könne, ohne der anapästischen Bewegung wesentlich zu schaden, wie denn auch Platen sich dergleichen erlaubt hat:

> Auf, auf, o Genossen! den Zweifel erstickt
> Und eröffnet den Tanz! u. s. w.

Nur möchte nicht ratsam sein, gleich im ersten Verse eine solche Cäsur anzuwenden, sondern erst nachdem der anapästische Gang sich dem Gehör fest eingeprägt hat. Die stellvertretenden Jamben anlangend, ist im ersten Fuße, wie schon oben bemerkt, der Jambus als Stellvertreter zu dulden; aber auch an andern Stellen, besonders im ersten Fuße der zweiten Dipodie, wird man ihn *ausnahmsweise* sich gestatten dürfen. Eine *häufigere* Anwendung des Jambus würde jedoch dem Verse zu viel von seiner Kraft und seinem Schwunge rauben. Bei einer solchen minder strengen Behandlung des anapästischen Dimeters sind die Schwierigkeiten, die er bietet, nicht so groß, daß man ihretwegen seinem Gebrauch entsagen müßte. Aber aus einem andern Grunde ist eine häufige Anwendung desselben in deutschen Originaldichtungen nicht zu empfehlen. In der Bewegung dieses

Digitized by Google

Versmaßes liegt etwas zu Anspruchvolles und Herausforderndes; es lenkt die Aufmerksamkeit auf den rhythmischen Gang stärker hin, als dem Charakter der deutschen Dichtung gemäß ist. Wenn die deutsche Poesie den kunstvollen Rhythmustanz der griechischen nur selten nachahmt und dafür das melodische Element des Gleichklangs um so eifriger pflegt, so ist dies nicht etwa bloß darin begründet, daß die Quantität der Silben in unserer Sprache eine untergeordnete Rolle spielt, sondern in höherm Grade in der deutschen Empfindungsweise, die uns auch nicht zu dem lebhaften Gebärdenspiel südlicher Nationen gelangen läßt. Am besten möchte der anapästische Dimeter bei uns zu parodistischen Zwecken zu verwenden sein, so daß durch den Kontrast der hochstrebenden Form und des niedrigen Gehalts eine komische Wirkung entsteht, wie wenn Platen in seiner verhängnisvollen Gabel den Dämon sagen läßt:

Hier wär' ich indes vom Galgen befreit,
Doch hungrig und ärmer als Hiob.
Nichts konnt' ich mit mir fortnehmen, und nicht
Die Excerpten einmal, die in Deutschland kein
Buchhändler verschmäht
Und verabsäumt hätte, das weiß ich!

§ 138. Der anapästische Tetrameter, auch Aristophanischer Tetrameter genannt, ist aus einem vollständigen und einem katalektischen Dimeter zusammengesetzt. Seines größern Umfanges wegen verlangt er strenge die Bipartition, einen konstanten Abschnitt nach der zweiten Dipodie, der jedoch nur mit einer syntaktischen (gleich dem des trochäischen Tetrameters), nicht mit einer rhythmischen Pause (wie die des Pentameters, Alexandriners und Nibelungenverses) verbunden ist. Von dem Bau der ersten Vershälfte gilt, was oben von dem des vollständigen anapästischen Dimeters gesagt worden ist, und die zweite Vershälfte wird ganz wie der katalektische Dimeter gebaut. Man verbindet die Tetrameter nicht zu Strophen oder Systemen, sondern zu einer kontinuierlichen Reihe. Bei dem kräftigen und würdevollen Gange des Verses sollte man erwarten, ihn häufiger als den Dimeter bei den alten Tragikern angewandt zu finden.

Digitized by Google

Gerade das Umgekehrte zeigt sich. Dagegen begegnen wir dem Tetrameter oft bei Aristophanes, nach dessen Vorgange Platen und Prutz sich desselben in satirischen Komödien bedient haben. Besonders geeignet erscheint er zu behaglich ausgeschmückten Gemälden der komischen Poesie, wie zu jenem in Platens Verhängnisvoller Gabel:

Auf jenem Gebirg, wo die Hoffnung wohnt, ist's ganz wie im Land der Schlaraffen,
Und der Boden wie Samt, und der Himmel wie Glas, und die Wolken wie Flocken von Purpur.
Und die Sonne, wie lacht sie in Klarheit stets! Doch breitet sie schattige Wölbung
Von Gebüsch zu Gebüsch und von Baum zu Baum, und es neigt sich Rose zu Rose.
Stets knospet's im Laub, und es wimmeln darin Papageien und bunte Fasanen;
Stolz wandelt der Pfau durch silbernen Sand, und er schlägt goldaugige Räder,
Und es taucht sich der Schwan, und der Kolibri schläft in dem flammigen Kelche der Tulpen . . .

Man hat diese Verse auch mit dem Reimschmuck auszustatten versucht, so z. B. Platen am Schluß der verhängnisvollen Gabel:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen;
Der oftmals schon im Laufe des Stücks vortrat aus seinen Coulissen.
Übersieht huldreich die Gebrechen an ihm, laßt euch durchs Gute bestechen!
Man liebt ein Gedicht, wie den Freund man liebt, ihn selbst mit jedem Gebrechen u. s. w.

und R. Gottschall in der dritten Abteilung seines Carlo Zeno in der Schilderung einer südlich glühenden Liebe:

Wie dnftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen verstohlen.
Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern;
Der Papagei im Käfig fragt, und die Nachtigallen erwidern.

Digitized by Google

Es ist aber gegen Gottschall, der in seiner Poetik die Verbindung des Reims mit komplizierten antiken Versmaßen in Schutz nimmt, die Behauptung Poggels aufrecht zu halten, daß im allgemeinen bewegtere und künstlichere Rhythmen, und so auch die anapästischen Tetrameter sich gegen den Gleichklang sträuben. In der höhern Komödie, die parodisierend den Ernst der Tragödie nachahmt, mag man den Reim beim Tetrameter gelten lassen. Da hier schon ein komisch wirkender Streit zwischen Form und Inhalt besteht, mag immerhin in der Form selbst noch ein Streit zweier heterogenen Elemente hinzukommen.

Hiatus und Elision.

§ 139. Vor dem Abschluß der Metrik ist noch eines beim Versbau oft hervortretenden Übelstandes, des Hiatus, sowie des Hauptmittels, ihm zu entgehen, der Elision, zu gedenken. Beide bedürfen einer eingehendern Betrachtung, als man ihnen gewöhnlich widmet. Der Hiatus ist das Zusammentreten eines aus- und eines anlautenden Vokals. Treten innerhalb eines Wortes zwei verschiedene Vokale zusammen, die nicht zu einem Doppellaut zusammenfließen, wie in Diadem, geübt, zuoberst, so läßt man sich das gefallen; allein das Zusammenstoßen des Endvokals eines Wortes mit dem Anfangsvokal des folgenden Wortes wird deshalb unangenehm empfunden, weil der Sprechende, der das Zusammenfließen beider Vokale der Deutlichkeit wegen zu vermeiden hat, den ersten nicht frei bis zu einer konsonantischen Schranke kann ausfallen lassen und den zweiten mit einigem Zwange (mittelst eines spiritus lenis) scharf und bestimmt anlauten muß. Dieser Zwang, den der Hörende mit empfindet, genügt, um den Hiatus in der Rede mißfällig zu machen, und doppelt mißfällig in der dichterischen Rede, an welche das Ohr höhere Anforderungen stellt. Der Grad der Mißfälligkeit des Hiatus ist aber verschieden und hängt erstens von der größern oder geringern specifischen Klangverschiedenheit der zusammenstoßenden Vocale ab. Ich habe früher (in § 29) die Klangverwandtschaft und

Digitized by Google

Klangverschiedenheit der deutschen Vokale in einem anschaulichen Bilde darzustellen versucht. Je verwandter nun der aus- und der anlautende Vokal im Klange sind, desto anstößiger ist der Hiatus. Hieraus erhellt, warum z. B. wo oben einen schlimmern Hiatus bildet, als so oft. In so und oft sind die beiden o nicht vollkommen gleichlautend (in oft nähert sich der Klang des o mehr dem von a). Vollkommen gleichlautend sind beide o in wo oben, so wie beide a in Da aber und beide in Flieh ihn, daher hier der Hiatus schlimmer. Liegen die im Hiatus zusammenstoßenden Vokale ihrem Verwandtschaftsgrade nach weit auseinander, so kann das Störende ganz verschwinden. Im folgenden Hexameter z. B. stößt man sich durchaus nicht an dem Hiatus des zweiten Fußes, aber wohl an dem des fünften:

Alles genau ihm so zu verkündigen, wie ich bestelle ...

Näher betrachtet, zeigt sich hier im zweiten Fuße kein Hiatus, d. h. man setzt zwischen den aneinander grenzenden Lauten au und i bei der Aussprache nicht ab, sondern läßt, weil bei ihrer großen Klangverschiedenheit kein Zusammenfließen zu fürchten ist, die Stimme durch die in der Mitte liegende Lautreihe rasch und leicht hinübergleiten. Übrigens ist inbetreff der auslautenden u und i noch etwas besonderes zu bemerken. Der Vokal u ist dem Konsonanten w, der Vokal i dem Konsonanten j nahe verwandt. Dem auslautenden u setzt sich daher leicht ein leises w, dem auslautenden i ein leises j an, und läßt, obwohl nur dem aufmerksamen Ohre vernehmbar, den Hiatus verschwinden, wie in dem oben citierten „genau ihm", ferner in „Du allsehend Auge" und in „Nie entbrannte so grimmige Glut." Am schlimmsten ist es um den Hiatus bestellt, der durch ein auslautendes schwachtönendes Flexions-e entsteht. Dieses e hat eine so geringe Klangintensität, daß man es nur durch eine forcierte Aussprache gegen den folgenden Vokal aufrecht halten kann. Ein solcher Hiatus muß daher vor allen, sei es durch Elision (wo sie statthaft ist), sei es auf andere Weise vermieden werden.

Digitized by Google

§ 140. Zweitens ist der Grad der Mißfälligkeit des Hiatus durch das syntaktische Verhältnis der zwei ihn hervorrufenden Wörter bedingt. Wenn einsilbige Wörtchen (wie der Artikel die und das Pronomen du) mit dem folgenden Wort in so regem Verbande stehen, daß sie sich gleichsam enklitisch an dasselbe anlehnen, so verliert der Hiatus fast ganz sein Anstößiges. Wollte man an den Dichter die Forderung stellen, auch solche Hiatus zu umgehen, so müßte man konsequenterweise ihm auch den Binnenhiatus, d. h. das Zusammenstoßen zweier nicht diphthongisch verschmelzender Vokale im Innern eines Wortes untersagen; denn Du öffnest ist nicht verletzender als geöffnet. — Hier ist denn auch die Frage zu berühren, inwiefern der mit einer Interpunktion zusammenfallende Hiatus erlaubt ist. Manche erklären ihn im Deutschen für unbedingt statthaft. Es kann wohl kaum ein Zweifel obwalten, daß, wo die Interpunktion eine bedeutendere Redepause bezeichnet, der Hiatus seine störende Wirkung verliere. Zwar könnte die Vergleichung des Verfahrens anderer Sprachen Bedenken erregen. Die Franzosen erlauben sich in ihren Alexandrinern nicht einmal in der Mitte, wohin doch ein so starker Abschnitt fällt, den Hiatus; und im Lateinischen ist es Regel, daß der Hiatus auch bei den Hauptcäsuren vermieden wird, wenngleich ausnahmsweise einmal Verse vorkommen wie:

Et succus pecori, et lac subducitur agnis. (Vergil)

Geht man aber beim Hiatus auf seinen Begriff zurück, so ist es klar, daß, wenn zwei Wörter ohnedies beim Sprechen durch eine ansehnliche Pause getrennt werden müssen, kein Übelstand daraus erwachse, daß sie nicht durch eine Konsonantenschranke geschieden sind. Es kommt hierbei etwas sehr inbetracht, was gewöhnlich gar nicht mit berücksichtigt wird, die Art nämlich, wie in einer Sprache die Verse vorgetragen zu werden pflegen, ob mehr mit Rücksicht auf den Gedanken, oder auf die Form, ob das Logische, oder das Euphonische in der Deklamation vorwaltet. Bei den Alten näherte sich der Vortrag

Digitized by Google

von Gedichten ohne Zweifel mehr einem takttreuen Gesange als bei uns. Sie haben bei den Cäsurstellen gewiß nicht so lange verweilt, als wir uns zu thun erlauben, wenn die logischen Einschnitte nur einigermaßen bedeutend sind. Sonst wären Elisionen bei Hauptcäsuren, wovon der folgende Vers noch keines der frappantesten Beispiele ist:

Obstupui, steteruntque comæ, et vox faucibus hæsit . . .

nicht wohl erklärlich; denn solche Elisionen machen ein Anhalten an der Cäsurstelle unmöglich. Auch die Franzosen tragen ihre tragischen Dichtungen mit feierlicher Gemessenheit vor, wogegen wir die freiere logische Pausierung in der gebundenen Rede vor der rhythmischen vorwalten lassen. Stellt doch Falkmann in seiner Deklamatorik geradezu den Lehrsatz auf: „Die logische Behandlung der Rede muß die herrschende bleiben und darf keine Schmälerung durch die musikalische erleiden; denn wenn der Verstand die menschlichen Worte nicht mehr durchleuchtet, so haben sie ihren edelsten Charakter verloren." Es bedarf nicht der Nachweisung, wie sie hiernach auch das Gesetz für den Hiatus an den Hauptcäsurstellen in einer deutschen Poetik anders als in der lateinischen und französischen gestalten muß. Bei Nebencäsuren aber, wohin nur eine schwache logische Pause fällt, ist der Hiatus auch in deutschen Gedichten jedenfalls bedenklich. Wenigstens darf man nicht der Regel folgen, die bei jeder Interpunktion ihn für zulässig erklärt. Unsere Zeichensetzung stellt die verschiedenen Stufen der logischen Pausierung viel zu ungenau dar, als daß sie bei der Frage über Zu- und Unzulässigkeit des Hiatus einen festen Anhaltspunkt bieten könnte. So ist z. B. ungeachtet des Kommas der folgende Hiatus fehlerhaft:

Die Erde, in Wolken verhüllt . . .

§ 141. Drittens richtet sich der Grad der Erträglichkeit des Hiatus a) nach der Versart, worin er vorkommt; b) nach seiner Stelle im Versganzen; c) nach seiner Stelle im einzelnen. — a) Trochäische und jambische Verse

Digitized by Google

dulden den Hiatus eher, als daktylische und anapästische. Dieses kommt daher, daß der daktylische und anapästische Rhythmus als eine markiertere und raschere Versbewegung ein reichlicheres Auseinanderhalten der einzelnen Fußteilchen verlangt und dem Ohre die Auffassung eines jeden durch konsonantische Abgrenzung erleichtern muß, damit nicht das rhythmische Bild ineinander verschwimme. Am verletzendsten wirkt der Hiatus in Gedichten, die in künstlichen antiken Maßen verfaßt sind, weil hier die Schönheit der Form hauptsächlich in der Versbewegung besteht und auf diese sich die Aufmerksamkeit konzentriert. — b) Was die Stelle des Hiatus im Verse betrifft, so schadet er am meisten gegen den Schluß des Verses hin, weil hier, wie schon oft angedeutet worden, die rhythmische Bewegung am leichtesten und störungslosesten auslaufen muß. — c) Daß es auch nicht gleichgültig ist, an welcher Stelle des Versfußes sich der Hiatus findet, zeigt sich besonders beim Daktylus. Hier ist er nach der zweiten Silbe, also nach der ersten Kürze am unangenehmsten. Man vergleiche z. B.: „Mahne euch ernst zu dem heiligsten Bunde" mit „Wandelt beseligt durch blühende Auen", oder mit „Brennendes Weh in der stürmischen Brust" (das h in Weh trägt ebensowenig wie oben in § 139 das h in Flieh zur Milderung des Hiatus bei, weil beide nicht gesprochen werden). Die Erklärung liegt nicht fern. Im ersten Beispiel wird der Versfuß so recht in seinem Laufe, mitten im Herabrollen gehindert und daher die Störung in vollem Maß empfunden. Tritt der Hiatus, wie im zweiten Beispiel, am Schluß des Versfußes ein, so verletzt er weniger, weil die folgende Silbe als eine Arsissilbe ohnedies einen gewissen Iktus verlangt. Fällt der Hiatus im daktylischen Verse zwischen die lange Arsissilbe und die erste Thesiskürze, so koincidiert er in der Regel mit einer wenn auch schwachen Cäsur, nach welcher die Rede anapästisch wieder anhebt.

§ 142. Es bleibt noch übrig, einiges über die Elision, die Abwerfung auslautender Vokale, zu sagen. Über die Abwerfung der Anlaute, Aphäresis (ἀφαίρεσις) genannt, können wir flüchtig hinweggehen, weil sie im Deutschen nur in volkstümlichen Gedichten und Gedichtpartien vorkommt ('ne lustige

Digitized by Google

Mär, 'nen Tanz, 's ist Scherz u. s. w.). Die Abwerfung der auslautenden Vokale beschränkt sich im Deutschen auf das tonlose Endungs-e. Um die Frage ins Reine zu bringen, wann die Elision dieses e vor vokalisch anlautenden Wörtern erlaubt, und wann unerlaubt sei, sind die Hauptfälle durchzugehen, wo ein solches e eintreten kann. Wir begegnen ihm erstens bei Substantiven. Hier können wir im allgemeinen die Regel aufstellen, daß die Elision zulässig sei. Näheres jedoch unten. Zweitens findet sich dieses e bei Adjektiven. Hier ist die Elision allemal unzulässig, wenn das Adjektiv attributiv gebraucht wird. „Der hold' Engel", „Der gütig' Alte" darf nicht gesagt werden. Auch substantivisch gebrauchte Adjektiva (wie der Gute, das Gute) dulden keine Elision. Steht aber ein auf e auslautendes Adjektiv prädikatorisch, so kann es sein e abwerfen: „Die Luft ist mild' und feucht." Drittens dürfen dies auch Adverbia, die sich auf ein tonloses e endigen. Lange, heute, leise dürfen lang, heut, leis lauten. Viertens in Zeitwörtern kommt das tonlose Endungs-e vor im Präsens Indikat. 1. Person Singul., Präsens Konjunkt. 1. und 3. Pers. Sing., Imperf. Indik. und Konjunkt. 1. und 3. Pers. Sing. und Imperat. Sing. Im allgemeinen ist auch hier überall die Elision statthaft. Von den übrigen Wortarten können wir absehen, weil bei ihnen jenes e nur selten und vereinzelt auftritt.

§ 143. Die eben aufgestellten Regeln unterliegen jedoch einigen Beschränkungen. Die nach ihnen zulässigen Elisionen werden unzulässig, sobald sie erstens Verwechslung grammatischer Form oder überhaupt Zweideutigkeit verursachen. Dieser Fall tritt besonders häufig bei der 3. Pers. Singul. des Imperf. Indikat. der schwachen Konjugation ein, welche durch die Elision der 3. Pers. Singul. des Präs. Indikat. gleich wird; z. B. er lobt' (statt er lobte) = er lobt. Der Apostroph hebt die Zweideutigkeit nicht auf, weil er nur fürs Auge Geltung hat. Folgt aber dem Imperfekt, dessen End-e elidiert worden, unmittelbar ein auf gleicher Reihe stehendes unabgekürztes Imperfekt, so ist die Elision des ersten nicht

Digitized by Google

zu mißbilligen, weil alsdann das zweite das erste sofort ins rechte Licht stellt; zum Beispiel: „er lobt' und billigte gern." Ferner ist bemerkenswert, daß ein Wort, welches für sich die Elision verträgt, sich gegen dieselbe sträubt, wenn es in der Zusammensetzung neben eine im Ton überwiegende Silbe zu stehen kommt. Man stößt sich nicht an Freud' im Busen, auch nicht an Himmelsfreud' im Busen, aber härter ist:

Nachfreud' über das Glück, das gekostete, lächelt im Blick noch.

Das hat wohl seinen Grund darin, daß man ein Wort, dessen Tongewicht durch ein Nachbarwort geschwächt wird, nicht gern durch Wegschneidung der Flexionssilbe noch weiter an sinnlicher Macht schwächt.

§ 144. Die Betrachtung der Elision des auslautenden e vor konsonantisch anlautenden Wörtern gehört eigentlich nicht hieher, da sie nicht den Zweck hat, den Hiatus zu vermeiden; es mögen indes auch über sie ein paar Bemerkungen hier Platz finden, die auf Poesie Bezug haben. Im allgemeinen gilt für die dichterische Sprache die Regel, daß vor Konsonanten die Elision vermieden werden soll. Indes kommt es hierbei erstens auf den Charakter der Dichtung an. Es wäre z. B. Pedanterie, oder würde vielmehr von gänzlichem Mangel an Sinn für volkstümliche Poesie zeugen, wenn man in dem Goetheschen Liede Vanitas in jenen Versen:

Ich hab mein Sach auf nichts gestellt ...
Ich stellt mein Sach auf Geld und Gut u. s. w.

fehlerhafte Elisionen notieren wollte. So sind auch in des Knaben Berglied von Uhland die abgekürzten Formen:

Und schwing mein Schwert und sing mein Lied:
Ich bin der Knab vom Berge ...

eher Schönheiten als Fehler. Es atmet in diesem Liede feste, mutige Kraft, frisches, kühnes Selbstgefühl; daher sind die markigen apokopierten Wortformen hier eben so sehr am Platze, als die gehäuften männlichen Cäsuren:

Digitized by Google

Ich trink ihn frisch vom Stein heraus . . .
Er braust vom Fels im wilden Lauf u. s. w.

Zweitens ist bei der Elision vor konsonantisch anlautenden Wörtern noch der dem abgeworfenen e vorangehende Buchstabe zu berücksichtigen. Je milder dieser ist, desto weniger Härte verursacht die Elision, also weniger, wenn ein Schmelzlaut oder ein Nasallaut, wie oben (in schwing, sing), am wenigsten, wenn ein h oder ein Vokal oder ein Diphthong vorangeht, z. B.:

Ruh sanft auf weichem Pfühl . . .
Schau mir ins Auge frei!

§ 145. Schließlich noch ein Wort über die Ausstoßung inlautender Vokale. Sie trifft in der Regel nur e und i. Die Ausstoßung des e ist durch den Gebrauch ziemlich fest geregelt. Man erlaubt sich unbedenklich Verwechs'lung, selt'ner, größ're u. dgl.; aber nicht b'hend', g'mein, G'sicht u. dgl. und nur etwa scherzhaft und mundartlich g'sund. Die Ausstoßung des i in Flexionssilben wird von den Theoretikern stets mißbilligt und von den Praktikern stets geübt. Letzteres muß uns gegen die Theorie mißtrauisch machen. Mir scheint die Ausstoßung des i aus den Endungen ige, iger, igen, igere u. s. w. zulässig, wenn man, wie dies in vielen Provinzen Deutschlands geschieht, das Endungs-g wie j ausspricht; denn alsdann ist die oben angedeutete Verwandtschaft von i und j von Einfluß. Nur kommt auch noch der Konsonant vor der Endung ig in Betracht, der, wenn er sich mit j nicht gut zusammenspricht, die Elision unangenehmer macht. Heil'ge ist milder als ros'ge, dieses milder als mäß'ge, dieses milder als trotz'ge u. s. w. Wo nun in dieser Reihe immer härter werdenden Elisionen die Zulässigkeit aufhört, das hängt wieder zum Teil vom Charakter der Dichtung ab.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Lehre von den Dichtungsarten.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Einteilung.

§ 146. Man nimmt gewöhnlich mit Goethe drei Grundformen oder Gattungen der Poesie an: 1) die *epische*, „die klar erzählende," wie er sie definiert, 2) die *lyrische*, „die enthusiastisch aufgeregte," 3) die *dramatische*, „die persönlich handelnde." Diese Einteilung gibt zu Bedenken Anlaß. Um Licht hierüber zu gewinnen, muß man auf Begriff und Wesen der Poesie zurückgehen. Der Dichter bedient sich zur Kundgebung seiner künstlerischen Begeisterung der *Sprache*. Hierbei sucht er entweder die innere Bewegung *unmittelbar*, also sein *eigenes* Inneres auszusprechen, oder den *Gegenstand*, der seine Begeisterung hervorruft, zu veranschaulichen, also seine innere Bewegung *mittelbar* kundzugeben. Im erstern Falle entsteht *subjektive* oder *lyrische* Poesie, im zweiten Falle *vermittelte* oder *objektive* Poesie. Im zweiten Falle entsteht nun wieder entweder *epische*, oder *dramatische* Poesie, je nach dem der Dichter den Gegenstand entweder durch Erzählung in der Phantasie des Hörers oder Lesers hervorruft, oder durch darstellendes Handeln der Anschauung desselben vergegenwärtigt. Hieraus leuchtet ein, daß man epische, lyrische und dramatische Dichtungsarten nicht auf gleiche Reihe stellen, sondern nur *zwei* Grundformen oder Gattungen der Poesie annehmen darf: 1) die *subjektive* (lyrische), 2) die *objektive* (vermittelte), welche letztere die epische und die dramatische Poesie als Arten unter sich begreift. Ein weiteres Bedenken gegen jene Goethesche Dreiteilung fließt daraus, daß in ihr weder

Digitized by Google

die didaktische oder belehrende Poesie, noch die beschreibende einen Platz findet. Goethe läßt freilich die didaktische Poesie nicht für eine berechtigte Dichtungsart gelten, und erklärt es für unzulässig, „daß man sie den drei Dichtarten, der lyrischen, epischen und dramatischen, hinzufüge." Allein es gibt doch nun einmal unleugbar didaktische Poesien, denen alle Welt den Anspruch auf den Namen Gedicht einräumt. Läßt sich deren Dasein nicht wegstreiten, so muß die Theorie ihnen gerecht zu werden und den gebührenden Platz anzuweisen suchen. Und so haben auch die meisten Litteraturen beschreibende Gedichte, und zum Teil der Lesewelt liebgewordene, aufzuweisen. Ich gebe deshalb hier eine andere, schon früher einmal versuchsweise aufgestellte Einteilung der Dichtungsarten, und zwar eine dichotomisch durchgeführte, worin die didaktische und die beschreibende Poesie ihren Platz finden, wodurch aber zugleich ins Licht tritt, warum diese beiden Zweige der Poesie sich nicht in gleicher Kraft und Fülle, wie jene drei andern, entwickeln konnten.

§ 147. Alle Poesie zerfällt, wie oben gezeigt worden, in zwei Hauptgattungen: I. subjektive (unvermittelte, lyrische) und II. objektive (durch Darstellung des Gegenstandes vermittelte). Die zweite Gattung, die objektive, spaltet sich wieder nach der Natur des Objektes in zwei Arten: in 1) diejenige, deren Gegenstand vorherrschend die Gedankenwelt ist, und 2) diejenige, deren Objekte vorzugsweise die Phantasie anregen. Die erstere Art ist die didaktische oder Lehrpoesie. Die zweite teilt sich wieder in zwei Tonarten, je nach dem sie ihre Objekte entweder a) als koexistierend, als simultan, d. h. im Raum nebeneinander befindlich (als Bild), oder b) als successiv d. h. in der Zeit einander folgend (als Handlung) darstellt. Die erstere Unterart ist die beschreibende Poesie. Die zweite zerfällt nochmals in zwei Unterarten, und zwar in α) die epische Poesie, die das Successive als ein Vergangenes, und β) die dramatische Poesie, die das Successive als ein Gegenwärtiges vorführt. Im schematischen Überblick stellt sich diese streng dichotomische Einteilung so dar:

Digitized by Google

Poesie

I. subjektive, lyrische P. — II. objektive,

1) Gedankenobjekte behandelnd, didaktische P. — 2) Phantasieobjekte behandelnd,

a) als koexistierend darstellend, beschreibende P. — b) als successiv darstellend,

α) als vergangen darstellend, epische P. — β) als gegenwärtig, dramatische P.

§ 148. Aus diesem Überblick ergibt sich unter Berücksichtigung von früher Besprochenem leicht, warum die didaktische und die beschreibende Poesie sich bei weitem weniger reich und selbständig entwickelt haben, als die erste Hauptgattung, die Lyrik, und die beiden Unterarten der zweiten Gattung, Epos und Drama. Bei der didaktischen Poesie liegt der Grund eben darin, daß die Gedankenwelt ihr Objekt ist. Unzertrennlich von dem Wesen und Wirken der Dichtkunst ist ein freies und harmonisches Spiel der Geistesvermögen, eine lebhafte Erregung der Gefühle, eine energische Thätigkeit der Phantasie; und auch der äußere Sinn verlangt wohlgefällige und harmonierende Eindrücke. Nun gibt es aber kaum etwas, was der poetischen Stimmung, die Schiller als eine Stimmung des Spiels charakterisiert, mehr widerstreitet, als ein ernst- und mühevolles, Phantasie, Sinnlichkeit und Empfindung in engen Schranken haltendes abstraktes Denken. Alles also, zu dessen Auffassen ein solches Denken erforderlich ist, eignet sich nicht zu poetischer Verwendung. Helleinleuchtende Wahrheiten dagegen, reife und hochwichtige Ergebnisse der Forschung, fest gewonnene Überzeugungen, welche des Denkers Gemüt erheben und begeistern, seine Einbildungskraft befruchten und beflügeln, gewähren allerdings angemessenen Stoff zu Dichtungen; und daß ein solcher Stoff nicht so gar selten ist, beweist die große Zahl trefflicher didaktischer Gedichte, deren sich unsere Litteratur rühmen

Digitized by Google

darf. Zur Ausschließung des Lehrgedichts aus dem Bereich echter Poesie hat man sich, wie es scheint, durch eine irrige Auffassung des Begriffs und Zwecks desselben verleiten lassen. Zweck des didaktischen Gedichts ist nicht zu belehren, sondern durch Verstandes- und Vernunftvorstellungen zu erheben, zu begeistern, ästhetische Lustgefühle zu erregen; also derselbe Zweck, den auch die andern Dichtungsarten haben. Wenn des Dichters Gemüt von dem Einklange der Naturkräfte, von der Schönheit und Größe einer Naturerscheinung, von der Weisheit und Macht des Schöpfers, die sich darin kund gibt, ergriffen und begeistert wird; wenn er entzückt „den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt;" oder wenn ihn das Göttliche in der Menschenseele, die Harmonie in der sittlichen Welt, wenn ihn der Reichtum der Folgerungen, die ein genialer Menschengedanke einschließt, mit Bewunderung erfüllt; oder wenn er mit dankbarer Rührung der Erkenntnisse und Wahrheiten gedenkt, die ihm Leitsterne auf seinen Lebens- und Kunstwegen waren: so kann sich die Bewegung seines Gemüts unmittelbar aussprechen — und dann entsteht ein lyrisches Gedicht; er kann aber auch, statt auf die Äußerung der Regungen seines Innern den Hauptaccent zu legen, vielmehr die Herrlichkeit des Gegenstandes, die Erkenntnisse, aus denen seine Begeisterung quillt, verkündigen — und dann entsteht ein objektives, und zwar ein didaktisches Gedicht. Es leuchtet ein, daß die Grenzen zwischen beiden manchmal verfließen, und echt lyrische Partien sich mit didaktischen untermischen können, so daß man oft in Zweifel geraten mag, ob ein solches Gedicht nicht der Lyrik zuzuzählen sei. Jedenfalls aber, sei auch ein didaktisches Gedicht noch so objektiv gehalten, hat es sich eben so sehr von einer streng logischen, wissenschaftlichen Darstellung des Gegenstandes, als ein schilderndes Gedicht von einer wissenschaftlich technischen Beschreibung fern zu halten. Die Gedanken müssen ein ideales Ganzes der Anschauung sein, müssen frei durch das ästhetische Vorstellungsvermögen, nicht etwa bloß durch den nüchternen Verstand gebildet werden, womit aber keineswegs die Forderung ihrer Wahrheit ausgeschlossen ist.

Digitized by Google

§ 149. Das Haupthindernis, das der Entfaltung der beschreibenden oder schildernden Poesie im Wege steht, liegt darin, daß sie durch ein successiv wirkendes Mittel, die Sprache, etwas Simultanes, Koexistierendes darzustellen hat. Die Darstellung des Simultanen fällt als naturgemäße Aufgabe einer andern Kunst, der bildenden, zu, welche sich gleichzeitiger, im Raume nebeneinander geordneter Zeichen bedient. Es könnte hiernach scheinen, als ob beschreibende Poesie etwas in sich Unmögliches, sich selbst Widersprechendes sei. Allein Lessing hat bereits im Laokoon gezeigt, wie sie dadurch möglich wird, daß der Dichter das Koexistierende in ein Successives verwandelt und das Bild dem innern Auge nicht als ein entstandenes, sondern als ein entstehendes vorführt; und die vorliegende Schrift erörtert noch manche andere Hülfsmittel der beschreibenden Dichtung in den Abschnitten über poetische Malerei (§§ 37—51, Bd. I). Die Verehrer des klassischen Altertums weisen zur Unterstützung der Ansicht von dem geringeren Werte der beschreibenden Poesie darauf hin, daß die Alten wenig darauf hielten, sie stets in den Dienst der drei Hauptdichtungsarten (der lyrischen, epischen und dramatischen) stellten, und erst bei den Neuern durch Thomson, Brockes, den ältern Kleist u. a. sich daraus eine selbständige Gattung von zweifelhafter Berechtigung entwickelt habe. Allein was man von der ganz untergeordneten Rolle sagt, welche die Beschreibung, zumal die poetische Landschaftmalerei in den Dichtungen der Alten gespielt, stellt sich bei näherm Zusehen als zu stark aufgetragen hervor. Gervinus übertreibt, wenn er in seiner Litteraturgeschichte behauptet: „Das ganze Altertum kannte keine Freude an der Natur.“ Eher darf man mit K. O. Müller sagen, daß der griechische Geist dem sentimentalen Verweilen der Neuern bei der Natur abhold gewesen sei. Wie wenig jedoch es den Griechen an Empfänglichkeit für Größe und Schönheit der Naturerscheinungen gemangelt habe, das beweisen ihre Dichtungen zur Genüge. Ich gebe aus vielen Belägen, die sich anführen lassen, nur einige. Homer (Il. VIII, 555) schildert in einem Gleichnis eine schöne Mondnacht:

Digitized by Google

Wie wann hoch an dem Himmel die Stern' um den leuchtenden Mond her
Scheinen in herrlichem Glanz, wann windstill ruhet der Äther —
Hell sind alle die Warten der Berg' und die zackigen Gipfel,
Thäler auch; aber am Himmel erstreckt endlos sich der Äther,
All' auch schaut man die Stern', und herzlich freut sich der Hirte ...

und dagegen eine stürmische Wolkennacht (Od. XII, 312):

Als nun ein Drittel der Nacht noch war und die Sterne sich neigten,
Sandt' unermeßlichen Sturm der Herrscher im Donnergewölk Zeus
Mit des Orkans Aufruhr, und ganz im Gewölke verhüllt' er
Erde zugleich und Gewässer; gedrängt vom Himmel entsank Nacht ...

Das gemütliche Interesse, mit welchem der alte Sänger die Pflanzenwelt betrachtete, blickt aus vielen Vergleichungen hervor. So erinnert ihn das Hinsinken einer Menschengeneration nach der andern an das alljährliche Fallen des Laubes im Herbst (Il. IV, 433):

Blätter verweht zur Erde der Wind nun; andere treibt dann
Wieder der knospende Wald, wann neu auflebet der Frühling.
So auch der Menschen Geschlecht; dies wächst und jenes verschwindet.

Bekannt ist sein anmutiges Gemälde der Gärten des Alkinoos, das Goethe in seinem Entwurf der Nausikaa nachzubilden versucht hat. Freilich sind das alles nur einfache, kindlich naive Naturschilderungen, nicht von jener sehnsucht- und ahnungsvollen schwärmerischen Innigkeit und Tiefe durchdrungen, wie sie uns aus modernen beschreibenden Gedichten und Gedichtspartien entgegenatmet, z. B. aus Goethes Ganymed, wo ein herrlicher Frühlingsmorgen in dem Götterliebling die religiöse Stimmung weckt, wo er, von den herabsinkenden lichten Wolken in den weichen Schoß genommen, wie von liebenden Armen umfangen, empor an das Herz der ewigen Liebe zu schweben glaubt; oder wie Uhlands Sonntagsstille, wo den Dichter süßes Graun, geheimes Wehn umfängt, als knieten unsichtbar viele Tausende zum Gebet mit ihm. Von diesem Hervorkehren der eigenen Empfindung hielten sich die Alten in ihren Naturschilderungen noch freier; sie traten noch mit ihrer Subjektivität mehr hinter das einfach und klar dargestellte Objekt zurück. Doch ist auch bei den hellenischen Dichtern in dieser Beziehung eine allmähliche Meta-

Digitized by Google

morphose wahrzunehmen. Schon bei Anakreon glaubt man oft Anklänge an modernes Empfinden zu hören, wenn er der Rose ein begeistertes Loblied singt, wenn er die Cikade, die liebe Kleine, selig preist, die auf der Bäume Zweigen, von geringem Trank begeistert, singend wie ein König lebt; oder wenn er den Wanderer zur Rast am Schattensitz bei der Quelle ladet:

Komm, ruh' aus im kühlen Schatten Hier des Baumes! Sieh, er schüttelt Seiner zarten Blätter Fülle An den jungen weichen Zweigen; Und daneben lockt die Quelle Süßen Redestrom ergießend. Wer, der solches wahrnimmt, miede Wohl der Einkehr holde Stätte?

Reicher noch entfaltet sich die poetische Malerei, besonders die landschaftliche, bei den drei großen griechischen Tragikern. Um nur einige Partien aus Sophokles anzudeuten, erinnere ich an die erregende Schilderung des lieblichen Eumenidenhains im Ödipus auf Kolonos, an Philoktets rührenden Abschied vom rauhen Felseneiland Lemnos, der sich dem Lebewohl der Schillerschen Johanna an „ihre Berge und geliebten Triften" zur Seite stellen kann, an die allerletzten Grüße, die Ajas, zum Tode von eigener Hand entschlossen, an die Heimat und an die troischen Gefilde, Quellen und Flüsse richtet. Bei Euripides treffen wir, wie überhaupt in seiner Poesie, so auch in der Naturmalerei, noch zahlreichere Züge, die entschieden an die neuere Dichtkunst gemahnen, desgleichen in vielen Stücken der griechischen Anthologie. Da begegnet uns z. B. auch die in modernen Landschaftsgemälden so häufig benutzte Poesie der Ruinen. Wehmütig erbauen die Vöglein ihre Nester im zerstörten Sparta; Mycenes eherne Veste, einst die sicherste Burg göttlicher Fürsten, klagt, in Schutt versunken:

Weideplatz bin ich nunmehr, durchwandert von Schafen und Rindern,
Nur mein Name verblieb mir von dem alten Besitz!

und kaum würde jemand Verse der griechischen Anthologie erkennen, wenn er folgende daraus entnommene einer neuern Dichtung eingestreut fände:

Tauig und frisch glänzt mitten im Haine die blumige Wiese,
Herrlich mit Rosen besät, lieblich mit Veilchen umsäumt.

Digitized by Google

Ringsum schallt Philomelens Gesang; in feurigem Wettkampf
Schrillt das frohe Gezirp munterer Grillen darein.
Murmelnd durchgleitet der zögernde Fluß das bebüschte Gestade,
Küßt im Vorüberfliehn leise die Blumen am Rand u. s. w.

Also mit der Enthaltsamkeit von Naturmalerei bei den Alten ist es doch nicht so weit her. Um so weniger wollen wir es den Dichtern der Neuzeit verargen, die einen ungleich tiefern Gehalt hinein zu legen verstehen, wenn sie fort und fort nicht bloß ihre lyrischen, epischen und dramatischen Schöpfungen an geeigneten Stellen mit Natur- und andern Schilderungen durchflechten, sondern sich auch in selbständigen beschreibenden Dichtungen versuchen, die ein beharrliches, aus neben einander befindlichen Teilen bestehendes Ganze vorführen und dadurch ein ästhetisches Lustgefühl erregen. Leichter wird natürlich dem Dichter die Darstellung solcher Gegenstände, die, wenngleich in ihrer Gesamtheit ein Gemälde bildend, doch in ihren Teilen beweglich und fortschreitend sind, z. B. eines Gewitters, eines Sonnen-Auf- oder Untergangs u. s. w. Aber auch die Veranschaulichung des in seinen Teilen entschieden Beharrenden und Ruhenden kann der Dichter durch Kunstmittel ermöglichen, die anderswo (§§ 37—51, Bd. I.) ausführlich erörtert sind. — Ich habe hier der beschreibenden Poesie etwas eingehender gedacht, weil ich ihre Ausschließung aus der Zahl der berechtigten Dichtungsarten ebenso wenig, als die der didaktischen Poesie, gutheißen kann. Immerhin aber ist einzuräumen, daß Lyrik, Epos und Drama in den Litteraturen aller Völker die wichtigsten Gattungen gewesen sind, und so wird sich unsere nähere Betrachtung diesen, und zwar zunächst der Lyrik zuzuwenden haben. Zuvor nur noch die allgemeinere Bemerkung, daß die fünf Grundformen der Poesie, die wir begrifflich gesondert haben, in der dichterischen Praxis vielfach ineinander spielen und in einer und derselben Produktion zwei- und mehrfach kombiniert auftreten können. In der Regel wird freilich eine als die herrschende, und die andern als hülfleistende erscheinen; bisweilen jedoch können in solchen Mischarten zwei Hauptgattungen so nahe sich im Gleichgewicht halten, daß man in Zweifel gerät, zu welchem Gebiet jene Misch- und Grenzarten zu zählen sind.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Lyrik.

§ 150. Wenn oben die lyrische Poesie als die unmittelbare oder subjektive d. h. als diejenige, welche den Gemütszustand des dichterisch erregten Subjekts unmittelbar kund gibt, definiert wurde: so ist hinzuzufügen, daß streng genommen der unmittelbare Ausdruck des Gefühls für die Poesie eine unlösbare Aufgabe ist; denn ihr steht für sich allein, d. h. wenn sie keine andern Künste zu Hülfe zieht, als Ausdrucksmittel nur die Sprache zu Gebot, und die Sprache besteht, die wenigen Interjektionen abgerechnet, nur aus Wörtern, die Begriffe und Verhältnisse derselben zu einander bezeichnen. Unter den Künsten ist die Musik diejenige, welche die Gefühle am direktesten ausspricht („Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus" Schiller); weshalb denn auch von jeher die lyrische Poesie zur Tonkunst (im Altertum zur Lyra) ihre Zuflucht genommen und in Wohlklang und rhythmischer Gliederung des Sprachmaterials sich der Schwesterkunst anzupassen gesucht hat. Dennoch vermag die lyrische Poesie, auch ohne Hülfe der Tonkunst, ihr Werkzeug, die Sprache, trotz seiner begrifflichen Natur, zum Organ des Gefühls zu machen. Wenn sie sich hierbei manchmal fragmentarisch desselben Stoffes bedient, den die andern Dichtungsarten in großen zusammenhängenden Massen anwenden, d. h. wenn sie sich die Einverleibung epischer, beschreibender, didaktischer, selbst dramatischer Elemente und Partien erlaubt, so bleibt sie immerhin so lange echt lyrische Poesie, so lange ihr diese Partien nur dazu dienen, den Gemütszustand des Dichters hervorzukehren.

§ 151. Versucht der Theoretiker die lyrische Gattung in ihre Arten einzuteilen und diese zu benennen, hierbei aber die hergebrachten Bezeichnungsweisen möglichst beizubehalten, so stößt er auf Schwierigkeiten. Er findet da die einzelnen Arten nach mehrern Einteilungsgründen unterschieden

Digitized by Google

und benannt, wogegen eine streng wissenschaftliche Einteilung die Zugrundelegung und Durchführung eines einzigen Prinzips verlangt. Nach nicht weniger als fünf Principen hat man die lyrischen Gedichte unterschieden und bezeichnet. Erstens ist außer den in den §§ 152—154 erwähnten eine Reihe lyrischer Dichtungsformen, die wir fast sämtlich von Ausländern (Franzosen, Italienern, Spaniern, Asiaten) entlehnt haben, nach der *äußern Form*, nach ihrer rhythmischen und metrischen Gestalt benannt; dahin gehören: *Triolett*, *Madrigal*, *Sonett*, *Canzone*, *Sestine*, *Stanze*, *Siciliane*, *Glosse*, *Ghasel* u. s. w., über welche die §§ 87 u. f. näheres geben. Zweitens hat man nach der geringern oder größern Beimischung von Elementen aus andern Gattungen (namentlich der epischen, beschreibenden und didaktischen) die lyrischen Dichtungsarten zu klassifizieren versucht, und wenn die Lyrik von diesen Elementen reiner ist, sie als *Gefühlslyrik*; wenn sie viele epische und beschreibende Elemente enthält, als *Lyrik der Anschauung*; wenn didaktische Elemente in ihr vorwiegen, als *Gedankenlyrik* bezeichnet. Drittens hat man nach der verschiedenen Natur der *Stoffe* und *Motive* zunächst *geistliche* und *weltliche* Lyrik, und in der letztern wieder Liebeslieder, Trinklieder, Jäger- und Fischerlieder, Kriegslieder u. v. a. unterschieden. Je nach dem viertens die Lyrik entweder in kunstmäßiger Form die Gefühle eines *einzelnen*, oder in einfacher, bewußtlosern Art die gemeinsamen Gefühle des *Volkes* ausspricht, hat man sie in *Kunstlyrik* und *Volkslyrik* eingeteilt. Endlich hat man fünftens bei der Einteilung die *Qualität* und *Intensität* der Gefühle zum Anhaltspunkte genommen, und danach drei Hauptarten: *Lied*, *Ode* und *Elegie* nebst einigen Nebenarten unterschieden. Ich werde im nächstfolgenden das letzterwähnte Einteilungsprincip, als das die Lyrik in ihrem innersten Wesen berührende, zu Grunde legen, bei den Nebenarten aber, wenn die herkömmlichen Unterscheidungen Berücksichtigung finden sollen, das Princip nicht ganz rein durchführen können.

§ 152. *Das Lied ist das lyrische Gedicht ohne irgend eine aus dem Wesen des Gefühls geschöpfte Neben-*

Digitized by Google

bestimmung. Daraus erklärt es sich, warum man das eine Mal die andern lyrischen Gedichte (Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien) gleichfalls als Lieder, aber nicht umgekehrt jedes Lied als eine Ode, Hymne u. s. w. bezeichnen darf, und ein ander Mal das Lied im engern Sinne jenen übrigen lyrischen Gedichten, deren Wesen auf einer Nebenbestimmung beruht, als eine besondere Art gegenüberstellt. Streng logisch genommen, steht also das Lied im weitern Sinne nicht auf gleicher Reihe mit den andern lyrischen Dichtungsarten, sondern über ihnen. Das Lied im engern Sinne ist als das echt lyrische Gedicht vor allen Singgedicht. Gleich der Musik verlangt es eine einfache rhythmische Bewegung und liebt den durch Klangfarben wirkenden Reim in allen Sprachen, in denen sich derselbe ausgebildet hat. Melodische Ausströmung einer in sich abgeschlossenen Stimmung, pflegt es nicht von Affekt zu Affekt, von Gegenstand zu Gegenstand zu springen, sondern in ebenmäßigen Schwingungen sein Objekt zu umkreisen, und gestaltet sich demgemäß gewöhnlich zu regelrechten, nicht allzu künstlich gebauten Strophen. Ein faßlicher einheitlicher Grundton und ein gefälliges Gleichgewicht der Teile sagen ihm zu. Dem Inhalte nach sind die Lieder unendlich mannigfaltig, worauf unten näher eingegangen werden soll.

§ 153. Das Lied wird zur Ode, wenn der Dichter von einem imponierenden, großen, erhabenen Gegenstande ungewöhnlich mächtig ergriffen ist. Zur starken und tiefen Erregung des Gefühls gesellt sich dann naturgemäß ein kühner und hoher Schwung der Einbildungskraft, der den Dichter von Bild zu Bild fortreißt. Statt der einfachen, mit dem Reimschmuck ausgestatteten Rhythmen des Liedes im engern Sinne wendet der Odendichter gern eine kühne und kunstreich bewegte, jedoch zu festem Maß geordnete Rhythmik an, wovon der Leser bei Klopstock, Platen u. a. Beispiele genug finden kann. Doch weist die deutsche Poesie, und noch mehr die französische und englische, auch treffliche Oden in der Form von Reimstrophen auf. — Die Hymne ist die heilige, religiöse Ode, welche die Gottheit in ihren erhabenen Eigenschaften und die Wunder der Natur

Digitized by Google

und der Geisteswelt als Manifestationen der göttlichen Macht und Weisheit feiert. — Das Lied wird zur *Dithyrambe*, wenn der Sänger von stürmischer, trunkener Begeisterung ergriffen ist. Kommt bei der Ode und der Hymne nicht bloß die Stärke, sondern auch die Beschaffenheit des Gefühls in Betracht, indem dort die Gemütsstimmung des Dichters eine würdevolle, erhabene, religiöse ist, so liegt bei der Dithyrambe der Accent auf der *Intensität* der Gefühle. Die Dithyrambe hat mit der Ode, wie den kühnen Flug der Phantasie, so auch das Springen von Bild zu Bild gemein. Die heftige Gemütsbewegung des Dithyrambendichters prägt sich meistens in einer minder fest geregelten, oft rasch wechselnden Rhythmik aus. Ursprünglich führten Gesänge zu Ehren des Bacchus den Namen Dithyrambe; später übertrug man denselben auf stürmische poetische Gefühlsergüsse überhaupt.

§ 154. Das Lied wird zur *Elegie*, wenn der Dichter sich sanfter, schmelzender Empfindung mit *verweilendem*, sei es nun schmerzlichem oder süßem Genusse, hingiebt. Es werden demnach nicht sowohl augenblicklich gegenwärtige Gegenstände, die Sinn und Gemüt lebhaft in Anspruch nehmen, als vielmehr zeitlich und räumlich entfernte, im gedämpften Licht der Erinnerung erscheinende Gegenstände dem Dichter Elegien entlocken. Bald ist es die Trauer um ein geliebtes Wesen, das man verloren, bald unerfüllte Sehnsucht nach dem, was dem Herzen teuer ist, bald die Vergegenwärtigung entschwundener schöner Tage, bald auch die Vorspiegelung eines möglichen zukünftigen Glücks, was sich in der Elegie ausspricht. Und wird sie ausnahmsweise durch Gegenwärtiges, sinnenfällig Vorliegendes veranlaßt, so sind es die sich daran anschließenden Vorstellungen des Wechsels, des Vergänglichen, des ehemaligen höhern Glanzes, was die elegische Stimmung hervorruft. Eben weil der elegische Dichter im Genuß seiner Empfindung gern bei seinem Gegenstande *beschauend* und *betrachtend* verweilt, neigt sich die Elegie häufig entweder zum Epischen oder zum Didaktischen. Daher wählten die Griechen für sie zum Versmaße den Hexameter, nahmen ihm aber durch regelmäßiges Alternieren mit

Digitized by Google

dem Pentameter den Charakter des ruhelosen Weiterstrebens. In der fortlaufenden Reihe durch markierte Pausen unterbrochener Distichen, welche das antike elegische Versmaß bilden (vgl. § 135), spiegelt sich die immer um dasselbe Objekt kreisende, auf denselben Punkt zurückkehrende Beschauung und Betrachtung ab. Indes eignen sich auch Reimstrophen von ernster und würdiger Form, zumal trochäische, für die Elegie, und in dem Maße mehr, als sie sich dem Liede im engern Sinne nähert. Eine Elegie, die zu einem Trauerliede bei Leichenzügen bestimmt ist, heißt Nänie. — Die Heroide, eine durch Ovid eingeführte Dichtungsart, ist eine Elegie in Briefform, worin der Dichter nicht in eigenem Namen spricht, sondern eine andere Person, meistens einen Hingeschiedenen (sei es eine historische, mythische, litterarische, oder ganz fingierte Person) einer zweiten ihre Empfindungen mitteilen läßt.

§ 155. Es liegt im Interesse des Lesers, die lyrischen Dichtungsarten auch nach einigen andern Einteilungsprincipien, als dem in den drei vorhergehenden Paragraphen zu Grunde gelegten, zu betrachten, und zwar zumeist nach der Unterscheidung in Kunst- und Volkslyrik, die für ältere Entwickelungsstufen unserer Poesie von Wichtigkeit ist. Die Kunstlyrik erblühte im Mittelalter von etwa 1150 bis 1300 n. Chr. unter dem Namen Minnegesang zu einer ungemein reichen und lieblichen Flora. Größtenteils sind diese Lieder der Minne gewidmet und preisen die Frauen in begeisterten Tönen, oder sie sprechen das innige Mitleben des Dichters mit der Natur in ihren wechselnden Gestalten aus, oder atmen himmlische Minne (Loblieder auf die heilige Maria) und Frömmigkeit überhaupt; besingen aber zum Teil auch in ernsten Tönen die weltlichen Dinge: Kaiser und Reich, Papst und Kirche, die Sitten und den Lauf der Welt, womit sie teilweise in das Gebiet der didaktischen Poesie hinüberstreifen. Der metrischen Form nach unterschied man Lieder und Leiche. Den Liedern liegt ein dreigliederiger Strophenbau zugrunde. Zwei gleichgebauten Strophen oder Stollen folgt eine ungleichgebaute, der Abgesang. Die Leiche, ursprünglich eine geistliche Liederform, später jedoch auch zu weltlichen Stoffen

Digitized by Google

gebraucht, zeigen ein mehr wechselndes Versmaß, mannigfachere Reimverschlingung, überhaupt eine freiere Form. Die Minnesänger waren weitaus in der Mehrzahl ritterlichen Standes, die wenigen bürgerlichen hießen Meister. Ihre Kunst war eine höfische Kunst; doch wurden ihre Lieder auch oft vom Volke gesungen. Im 14. Jahrhundert ging die Kunstlyrik immer mehr von dem Ritterstande an die Bürgerstände über, und die Stelle des Minnegesangs begann der Meistergesang einzunehmen. Die Handwerkermeister der Städte, zumal der süd- und mitteldeutschen, vereinigten sich zu zunftmäßig eingerichteten Singschulen, die jedoch nicht für Gilden, sondern für freie Gesellschaften (Akademien) gelten wollten. Meister hieß, wer einen neuen Ton, d. h. Strophenform nebst Melodie, erfunden hatte. Der Töne oder Weisen gab es über zweihundert, viele mit seltsamen Namen (Rosmarinweis, schwarze Dinteweis, Gelblöwenhautweis u. s. w.). Die zuletzt schon bei den Minnesängern überkünstlich gewordene Strophe wurde jetzt zur künstlichsten Spielerei ausgebildet, bisweilen bis zu gänzlicher Unförmlichkeit (zu 100 Reimen auf die Strophe) ausgedehnt. Als im 16. und 17. Jahrhundert neue fremde Bildungselemente in die Nation hereindrangen, dauerte der Meistersang zwar noch fort, verknöcherte aber mehr und mehr zu einem handwerksmäßigen Treiben, und mußte zuletzt der gelehrten Poesie weichen, von Männern geübt, die zunächst, weit entfernt, Selbstempfundenes dem Volke darzubieten, Gelesenes und Gelerntes, und zwar anfänglich in sklavischer Nachbildung fremder Vorbilder sangen. Erst im 18. Jahrhundert erlebte die deutsche Kunstlyrik durch Männer, wie Klopstock, Herder, Goethe, Schiller u. a. eine Wiedergeburt. — Auch die Entwickelung der deutschen Volkslyrik kann ich wegen Raummangel nicht ausführlicher als die der Kunstlyrik verfolgen. Die Volkspoesie überhaupt ging aus dem dichterischen Vermögen der Nation hervor, während die Kunstpoesie das Ergebnis des Sinnens, der Arbeit, der Kunst besonders begabter Individuen war. Stoff der Volkspoesie kann nur das sein, was mit dem Leben des Volks innig verwachsen ist; Stoff der Kunstpoesie sind die Erlebnisse und

Digitized by Google

Erfahrungen des einzelnen, oder das durch poetische Divination von ihm Vorweggenommene, oder das Abbild des Lebens, wie es sich in dem veredelnden Spiegel seines Innern darstellt. Bei den Erzeugnissen der Volkspoesie darf man nicht, wie bei denen der Kunstpoesie, nach den Verfassern fragen, weil sich an der Ausbildung jener in der Regel ein ganzer Kreis beteiligt. Vor etwa fünfundvierzig Jahren, während eines achttägigen Aufenthaltes auf der Höhe des Odenwaldes bei einem Pfarrer, versammelte dieser mir zu Gefallen außer der Reihe einmal des Abends in seinem Hause die sogenannte Singstube, je dreißig junge Mädchen und Burschen, die mit kräftigen Stimmen ihre Volslieder vortrugen. Einige der Singstücke waren, nach dem Stoff zu urteilen, neuern Ursprungs. Als ich mich nach den Verfassern erkundigte, belehrte mich der uralte Pfarrer, die Entstehung solcher Lieder gehe auch jetzt noch, wenn gleich nicht so lebhaft wie ehedem, fort. Sei in den langen Winterabenden der Liedervorrat mehrmals durchgesungen, so trete wohl einmal einer in dem Kreise versuchsweise mit einer neuersonnenen Strophe (nebst dazu erfundener Melodie) hervor. Finde sie Anklang, so werde sie alsbald vom ganzen Zirkel nachgesungen; und man könne dann sicher sein, daß bei der nächsten Zusammenkunft der Verfasser, oder ein anderer, ein paar neue Strophen hinzugedichtet habe. Bei der Weiterverbreitung des Liedes in in die Nachbarschaft verliere sich der Name dessen, der den Anstoß dazu gegeben, um so eher, als das Produkt auf seinen fernern Wegen noch manche Umbildung zu erfahren pflege. An solchen Liedern nun hat es ohne Zweifel auch in dem frühern Mittelalter nicht gefehlt; doch wurden sie damals noch durch die blühende Kunstlyrik in den Hintergrund gedrängt und gewiß nur selten aufgezeichnet. Erst als die Kunstlyrik abzusterben begann, öffnete sich dem Volksliede ein freieres Feld. Schon im 14. und 15. Jahrhundert gewann es ungleich höhere Bedeutung, als der neben ihm anspruchsvoll schallende Meistergesang, und im 16. Jahrhundert erreichte es seine höchste Blüte. Namen der Verfasser sind uns nur von einigen historischen Volsliedern erhalten, z. B. Halbsuter, der die Schlacht bei

Digitized by Google

Sempach mitkämpfte und besang, und Veit Weber, von dem wir fünf auf die Burgunderkriege bezügliche Lieder kennen. Weit zahlreicher aber waren die mitten aus dem Volke sprossenden Lieder, die in kunstlosen, freien, lustigen Weisen erklangen, z. B. jenes aus dem 16. Jahrhundert:

Guckguck hat sich zu tot gefalln
an einer holen weyden.
Wer soll uns diesen sommer lang
die zeit und weyl vertreyben?

Ey das soll thun Frau Nachtigal,
die sitzt auff grünen zweygen;
sie singt und springt, ist allzeyt fro,
wenn andre Vögel schweygen.

Die Stoffe waren höchst mannigfaltiger Art. Neben den gemeinsamen Liedern aller hatte jede Berufsart ihre eigenen. Jäger, Landsknechte, Landleute, Knappen u. s. w. hatten ihre Lieder, die im 16. Jahrhundert noch einmal in gesteigerter Sangeslust ertönten, um dann, von der gelehrten Poesie verscheucht, entweder ganz zu verstummen, oder an einigen weltentlegenen Stellen ein wenig beachtetes Dasein fortzufristen. — Nur das Kirchenlied blühte auf, während die weltliche Volks- und Kunstlyrik verwelkte, ja es entwickelte sich sogar während des 16. u. 17. Jahrhunderts zur schönsten und edelsten Gedichtart seiner Zeit.

§ 156. Die Lehrbücher der Poetik pflegen sich auf keine Partie weniger sorgfältig einzulassen, als auf den Abschnitt, der von der Gliederung (ich meine die innere, nicht die metrische und strophische Gliederung) und dem Abschluß des lyrischen Gedichtes handelt. Dies mag mir zur Entschuldigung gereichen, wenn ich darauf vielleicht allzu ausführlich einzugehen scheine. Woher es kommt, daß dieses Feld der Poetik so mangelhaft angebaut ist, läßt sich leicht erkennen. Die Gesetze für Gliederung und Abschluß eines objektiven Gedichtes, mag nun das Objekt eine Handlung, oder ein Bild, oder ein Gedankenganzes sein, treten dem betrachtenden Theoretiker, wie dem schaffenden Künstler, viel bestimmter und deutlicher entgegen. Eine Handlung durchläuft mehrere Stadien, hat ihre Ausruh- und Wendepunkte und erreicht schließlich ein festes Ziel; dem erzählenden Dichter ergeben sich daher aus dem Gegenstande selbst Anhaltspunkte sowohl für die innere Organisation als

Digitized by Google

für den Schluß seines Gedichtes. Der beschreibende Dichter entfaltet vor unserm innern Auge nach und nach die Hauptteile des Gemäldes, bildet aus ihnen die Glieder seiner Dichtung und schließt ab, wenn er den Kreis durchmessen hat. Ähnlich verfährt der didaktische Dichter. Anders aber steht es um die eigentliche Lyrik. Hier sind die Stimmungen und Gefühle das Herrschende, und ihnen müssen sich Bilder und Vorstellungen fügen und anpassen; das Gefühl bleibt immer der Kern, an den die krystallinischen Gebilde der Einbildungskraft anschießen. Sind aber so ätherische Seelengebilde, wie Stimmungen und Gefühle, wohl dazu geeignet, die Anhaltspunkte für feste Gliederung und scharfe Abrundung eines Gedichtes zu bieten? „Man beobachte doch nur", sagt Gottschall, „das eigene Gemüt, wenn es von einer Empfindung erregt und beherrscht wird. Welchen Träumereien gibt es sich hin! Welche Reihen von Vorstellungen gaukeln an ihm vorüber, wie zufällig ist der Übergang von der einen zur andern, wie locker ihre Verknüpfung! Wie verweilt es bei der einen mit ausmalender Geschäftigkeit und eilt über die andere im Fluge hinweg!" Sind trotzdem auch für die echt lyrischen Gedichte bestimmte Gliederungs- und Abgrenzungsgesetze aufzustellen? Die Frage muß bejaht werden, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß sowohl dem Dichter das instinktive Empfinden, als dem Poetiker das deutliche Erkennen solcher Gesetze hier schwerer als auf andern Gebieten der Dichtkunst wird. Jedes Gefühl, jede Leidenschaft ist ein Seelengebilde, das nicht ruhend, nicht wechsellos beharrt, sondern seine Entwickelungsphasen und Metamorphosen durchläuft. Es wird von äußern und innern Anregungen entweder genährt und belebt, oder bekämpft und gehemmt, steht mit andern Seelengebilden in Wahlverwandtschaft, zieht die einen an und stößt die andern ab, erzeugt andere und kann, wenn es zusammengesetzt ist, sich zersetzen. Das Leben solcher Seelengebilde zu beobachten, ihrem Wachsen, Kulminiren, Abnehmen, Schwinden, ihren Umbildungen, ihren Verbindungs- und Zersetzungsprozessen nachzuspüren, mag schwierig sein; aber, während der Dichter den in ihm bewußtlos wirkenden Gesetzen gemäß schafft, kommen

Digitized by Google

dem unbefangen prüfenden Theoretiker die Produkte genialer Lyriker schon durch ihre Form zu Hülfe, indem sich in ihrer äußern Gliederung und Gestaltung jene innern Wandlungen abspiegeln. Wäre das betreffende Feld der Psychologie bereits mehr im einzelnen angebaut, so wäre der Boden für den Aufbau einer Theorie des lyrischen Gedichts vorbereitet. Einstweilen bleibt dem Poetiker nichts übrig, als sich an die mustergültigsten Erzeugnisse der lyrischen Poesie selbst zu wenden, und ihnen, wie der Naturforscher den instruktivsten Naturprodukten, ihre Bildungs- und Organisationgesetze abzulauschen.

§ 157. Es ist weder für die dichterische Praxis noch für die Theorie viel damit gewonnen, wenn man mit einem geschätzten Ästhetiker sagt, die Komposition des lyrischen Gedichtes solle stets dreigliederig sein und sich wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz verhalten; oder wenn man mit Vischer die Regel aufstellt, der Schluß solle immer eine Beruhigung des Gefühls enthalten, oder mit Gottschall, der Schluß solle die Stimmung des lyrischen Gedichtes noch einmal prägnant zusammenfassen. Solche nur für gewisse Fälle gültige Regeln können, in völliger Allgemeinheit aufgestellt, leicht, statt zu fördern und aufzuklären, geradezu hemmend und verwirrend wirken. Es wird sich aus den weiterhin besprochenen Beispielen ergeben, daß es manche untadelhafte Gliederungsweisen, und besonders viele Arten des Ausklingens lyrischer Gedichte gibt, die sich unter jene allgemeinen Formeln nicht subsumieren lassen. Betrachten wir zunächst Chamissos schönes Gedicht Das Schloß Boncourt. Dem Dichter kehrt in späten Jahren die wehmütige Erinnerung an seine Heimat und Kindheit zurück. Er hat sie nicht geflissentlich zurückgerufen; sie drängt sich ihm auf, und er schüttelt wie abwehrend sein greises Haupt:

Was sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die längst ich vergessen geglaubt?

Die erste Strophe, welche dies ausspricht, schlägt den elegischen Grundton an, der alsdann durch die nächsten fünf Strophen, scheinbar sich wenig verändernd, fortklingt. Dennoch bereitet

Digitized by Google

sich innerhalb dieser Strophen eine Metamorphose des Gefühls vor, die später (Str. 8) uns klar entgegentritt. Jene fünf Strophen sind schildernder Art, aber die Schilderung ist überall mit Gefühlsanklängen durchwebt („Ich kenne die Türme, die Zimmer ... Ich grüße die alten Bekannten u. s. w."); zudem verwandelt sich die Schilderung in ihrem Fortschritte immer mehr in Darstellung von Bewegung und Handlung und deutet damit die wachsende Lebendigkeit der Phantasiethätigkeit an (der Dichter eilt in den Burghof hinein, tritt in die Kapelle u. s. w.). Wie es nun gewöhnlich geschieht, daß, wenn das Gefühl die Phantasie zu erhöhter Thätigkeit anregt, diese umgekehrt auf das Gefühl steigernd und transformierend zurückwirkt, so auch hier. Die lebhafte Vergegenwärtigung des ehemaligen Zustandes seines väterlichen Schlosses führt dem Dichter psychologisch folgerecht den kontrastierenden jetzigen Zustand vor die Seele:

Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin!

woraus sich denn notwendig eine neue Entwickelungsphase der ursprünglichen Stimmung hervorbildet. Welcher Art sie sein wird, hängt aber sehr von der Individualität, dem eigentümlichen Charakter des Dichters ab. In Chamissos edel geartetem Gemüt entwickelt sich jetzt nicht etwa ein herbes Gefühl, nicht Ingrimm über die Zerstörung, über den frevelhaften Rank, den die Revolution an seinem Geschlecht verübt hat. Hochsinnig verschmerzt er über dem Gewinn, der andern erwuchs, den eigenen Verlust, und findet für seine Person in der ihm verliehenen Gesangesgabe einen reichen Ersatz. So endet also das Gedicht weder mit einem prägnant zusammenfassenden Ausdruck der darin vorherrschenden Stimmung, noch genügt es zu einer scharfen Charakteristik des Schlusses zu sagen, daß dieser eine Beruhigung des Gefühls enthalte. Es erfolgt eine Gemütsmetamorphose, indem aus dem ursprünglichen Gefühl der Wehmut allmählich ein edleres, hochsittliches Gefühl erwächst; und dessen Ausdruck bildet den Abschluß. — Vergleichen wir ein anderes Gedicht von gleichfalls elegischem Charakter, Freiligraths

Digitized by Google

Morgenländisches Leben. Der Dichter wiegt sich hier in Träumen und Vorstellungen des Glücks, das er genießen würde, wenn er, in Arabien geboren, sich von Beduinen als empfänglichen Zuhörern seiner Feuerlieder umringt sähe. Das ist der Empfindungsgehalt des Gedichtes, der sich aber durchweg an eine Skizzierung des morgenländischen Lebens anrankt. Natürlich nehmen in dieser Skizze den breitesten Raum die Zuhörer ein, die er dort haben würde; und die Schlußworte der schildernden Partie:

Ha! Männer, denen glüh'nd wie meines
In heißen Schädeln brennt das Hirn!

deuten noch einmal konzentriert die Hauptvorstellung an, worin das im Gedicht herrschende Gefühl wurzelt. Die allmählich sich steigernde Thätigkeit der Einbildungskraft läßt dem Dichter das geträumte Glück mehr und mehr als ein wirkliches erscheinen. Während in den Strophen 2—4 überall noch das Verbum in konditionaler Form auftritt („Dann zöge ich ... dann hielte ich ... dann hinge ein ganzes Volk u. s. w."), stellt sich von Str. 5 an das Präsens ein („Nomaden sind ja meine Hörer u. s. w."). Die wachsende Lebendigkeit der Einbildungskraft führt aber zuletzt notwendig zur Auflösung der Selbsttäuschung. Der Gegensatz der umgebenden Wirklichkeit zum imaginierten Glück drängt sich schließlich dem Dichter so mächtig auf, daß die Freude, womit er sich an den vorgespiegelten Zuständen geweidet, in Schmerz um die Gegenwart und in Sehnsucht umschlägt. Diese Umbildung des Gefühls kündigt sich schon in den Ausrufungen der Str. 10 an und spricht sich endlich bestimmt in Str. 11 aus. Auch hier also läßt sich weder der Entwickelungsgang der Stimmung, noch die Art des Ausklingens ohne Zwang unter eine der obigen Formeln bringen. Ein aus einer Phantasievorstellung herfließendes Gefühl steigert sich durch wachsende Thätigkeit der Einbildungskraft, endet im Bewußtwerden der Realität und bildet ein anderes Gefühl aus sich hervor, mit dessen Ausdruck das Gedicht abschließt.

Digitized by Google

§ 158. Es tritt hier die Frage nahe, ob eine Gefühlsumbildung, wie sie beschrieben worden, bei aller Naturgemäßheit doch unter Umständen dem Eindruck des ganzen Gedichtes nachteilig und also kunstwidrig sein könne. Das ist in der That mitunter der Fall. Sehen wir uns aus diesem Gesichtspunkte Goethes schönes Gedicht Alexis und Dora etwas näher an. Als der Verfasser es an Schiller übersandt hatte, sprach dieser ihm brieflich seine Bewunderung des Stückes aus, nahm jedoch Anstoß an der Art des Abschlusses. Um seine Ansicht ins Licht zu stellen, ist es nötig, Inhalt und Entwickelungsgang des Gedichtes zu überblicken. Wir treffen den Helden des Gedichts von Anfang an auf offener See:

Vorwärts dringt der Schiffenden Geist, wie Flaggen und Wimpel;
Einer nur steht rückwärts traurig gewendet am Mast.

Bald geht die Erzählung in leidenschaftlichen Monolog über. Wir erfahren, daß Alexis eine Geliebte daheim läßt, aber nur einen Augenblick beglückt gewesen ist. Erst gegen V. 40 beginnt er das Vergangene in mehr geordneter Reihenfolge sich vorzuführen. Er erinnert sich, wie er sie Jahre lang schon beobachtet hatte:

Öfter sah ich zum Tempel dich gehn, geschmückt und gesittet,
Und das Mütterchen ging feierlich neben dir her.

Aber er hatte sie ohne den Wunsch des Besitzes betrachtet,

Wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut.

Erst im Moment der Abfahrt erwachte die beiderseitige tief im Herzen schlummernde Neigung wie auf einen Zauberschlag. Er hatte von seinen Eltern bereits Abschied genommen und sprang nun, das Reisebündelchen unter dem Arm, ins Freie hinaus; da fand er sie, die Nachbarin, an der Thüre ihres Gartens stehen. Freundlich bat sie ihn, in der Ferne einen Einkauf für sie zu besorgen, und lud ihn dann ein, noch einige Früchte aus ihrem Garten mitzunehmen. Als sie diese nun, zierlich in ein Körbchen geordnet, ihm zu überreichen im Begriff stand, „drückte Amors Hand sie gewaltig zusammen." Von dem suchenden

Digitized by Google

Knaben fortgetrieben, kam er wie ein Trunkener auf das Schiff, und hier nun versenkte er sich zuerst in Erinnerung an das eben Erlebte; dann (V. 113 ff.) seine Gedanken auf die Zukunft richtend, beschließt er, der Geliebten den kostbarsten Brautschmuck und zugleich, was ein häusliches Weib erfreut, mitzubringen. Die lieblichen Bilder der Hoffnung werden plötzlich vom — Gespenst der Eifersucht verscheucht, und das war die Gefühlsumbildung, woran sich Schiller stieß. „Daß Sie die Eifersucht", schrieb er, „so dicht neben die Hoffnung stellen, und das Glück so schnell durch die Furcht wieder verschlingen lassen, weiß ich vor meinem Gefühl nicht ganz zu rechtfertigen, obgleich ich nichts Befriedigendes dagegen einwenden kann." Goethe nahm in seinem Antwortschreiben einen Rechtfertigungsgrund für sein Verfahren „aus der Natur", weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes auf der Ferse nach sich ziehe. Damit übereinstimmend äußerte er noch in späten Jahren gegen Eckermann: „An diesem Gedichte tadelten die Menschen den starken leidenschaftlichen Schluß und verlangten, daß die Elegie sanft und ruhig ausgehen solle ohne jede eifersüchtige Aufwallung. Allein ich konnte nicht einsehen, daß jene Menschen Recht hätten. Die Eifersucht liegt hier zu nahe und ist so in der Sache begründet, daß dem Gefühl etwas fehlen würde, wenn sie nicht da wäre." Man sieht, das in der Natur Begründete, das psychologisch Folgerechte war für Goethe das Maßgebende. Aber Schillers Bedenken floß aus einem richtigen künstlerischen Gefühl. Nicht jede dem natürlichen Entwickelungsgange einer Stimmung entsprechende Evolution entspricht darum auch den Zwecken der Kunst; und man darf als allgemeine Regel aufstellen, daß keine Umbildung eines Gefühls, welche den durch ein Gedicht hervorgebrachten Gesamteindruck schmälert oder vernichtet, zum Abschluß desselben verwendet werden darf.

§ 159. Der Leser, der eine große Anzahl lyrischer Gedichte kennt, wird sicher bezweifeln, daß in ihnen allen sich die beschriebene Gliederungs- und Abschlußart nachweisen lasse, und die Frage aufwerfen, ob es nicht noch andere zulässige und

Digitized by Google

kunstmäßige Arten der Entwickelung und Abschließung lyrischer Gedichte gebe. Darauf ist zu erwidern, daß es deren allerdings gibt, die nicht völlig mit der beschriebenen Art übereinstimmen, aber ihr mehr oder weniger verwandt sind. So führt in manchen Fällen eine Entwickelung des Gefühls bis zu seinem Kulminationspunkt, und wieder in andern Fällen, wo das Gefühl anfangs dunkel und unbestimmt ist, die Aufhellung desselben bis zu völliger Klarheit und Bestimmtheit einen ganz befriedigenden Entfaltungsgang und Abschluß des Gedichtes herbei. Von beiden Fällen ein Beispiel. Ein schönes Muster allmählicher Hervorbildung und Steigerung des Gefühls bis zu seinem Höhepunkt ist Geibels Morgenwanderung. Erst Kirchenstille des Waldes (Nr. 1) („Nur im hohen Gras der Bach Singt leis den Morgensegen"). Dann eine mehr betrachtende Strophe: Die ganze Welt ist wie ein Buch, worin der Gottheit treues Lieben aufgezeichnet ist. In Nr. 3 regt sich die Andacht stärker im Herzen und erwärmt sich weiterhin. Da läßt plötzlich in Nr. 5 die Nachtigall ihr Lied erschallen:

Und der Morgenröte Schein
Stimmt in lichter Glut mit ein:
Laßt uns dem Herrn lobsingen!

Also Entwickelung der Andacht und zuletzt Ausbruch in hellen Lobgesang. Ein kleiner Fehler in der Komposition des Liedes, eine Störung der stetigen Entwickelung des Gefühls dürfte im Schluß der dritten Strophe liegen, der das Aufflammen der Andacht in lauten Preisgesang anticipiert. — Ein nicht minder schönes Beispiel der Aufhellung eines Gefühls bis zu völliger Klarheit ist Goethes Ganymed. Bekanntlich hatte Goethe von Jugend auf einen starken Hang zu einsamer gefühlvoller Betrachtung der Natur und wird dabei von ahnungsreichen religiösen Stimmungen ergriffen. Bei der Entstehung des Ganymed war es die Herrlichkeit eines Frühlingsmorgens, was jene Stimmung weckte:

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Drängt sich an mein Herz
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Digitized by Google

Aus der Anschauung des Schönen erwächst die Sehnsucht nach Vereinigung mit demselben, die Liebe. Daher möchte er all das unnennbar Herrliche, zu einem ihm ähnlichen Wesen verkörpert, an sein Herz drücken:

Daß ich dich fassen möchte — Lieg' ich, schmachte,
In diesen Arm! — Und deine Blumen, dein Gras
Ach, an deinem Busen — Drängen sich an mein Herz ...

Lindernd weht die frische Morgenluft seinen sehnsuchtglühenden Busen an. Plötzlich erschallen Töne, die wie die Sprache der zärtlichsten Liebe klingen und daher seine Sehnsucht erhöhen:

Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebelthal ...

Einen Augenblick vergißt er, daß dort sein liebebedürftig Herz doch keine Stillung des Sehnens findet, und er antwortet: „Ich komm', ich komme!" Doch sogleich sich besinnend, fügt er schmerzvoll hinzu: „Wohin? Ach wohin" Da wird ihm auf einmal klar, daß der Trieb nach Vereinigung mit dem Schönen der Natur in seinem tiefsten Wesen der Zug des Herzens zur Gottheit, zum Grundborn aller Liebe sei. Nun dünken ihm die Wolken sich zu senken, und in ihren weichen Schoß ihn aufzunehmen; und er glaubt, von liebenden Armen umfangen, als ein neuer Ganymed an das Herz des allliebenden Vaters emporzuschweben.

§ 160. Ich erwähne noch ein paar Abschlußarten, die sich in manchen lyrischen Gedichten angewandt finden. Herrscht im Gedicht eine mehr *passive* Gemütsstimmung, so wird ein sehr entschiedener Abschluß durch das Eintreten eines mehr *aktiven* Elements gewonnen, also indem beispielsweise sich aus einem müßigen Sehnen ein bestimmter Vorsatz zu handeln hervorbildet. Dies ist der Fall in Geibels *Zigeunerbub im Norden*. Der Knabe vergleicht seine Heimat, das schöne Spanien, mit dem Norden, wo er jetzt mit der Laute umherwandert, in deren Töne sich stets schmerzliche Sehnsuchtsklänge einmischen (Str. 1—3). Dann erinnert ihn ein Erntefesttanz an den spanischen Fandango (Str. 4 und 5), und über der

Digitized by Google

Vorstellung steigert sich seine Sehnsucht bis zum Entschlusse, heimzukehren. — Herrscht dagegen im Gedicht ein aktiveres Gemütswalten, etwa Ankämpfen gegen ein sich aufdrängendes Gefühl, so kann der Sieg über dasselbe, oder auch eine willige Unterwerfung unter dessen Macht den Abschluß bilden. Da letzteres minder leicht zugegeben werden möchte, weise ich auf Goethes Rastlose Liebe als auf ein Beispiel hin. Der Dichter sucht sich einer neuen auf ihn hereinstürmenden Liebesneigung zu erwehren. Die innere Gemütsbewegung durchläuft drei Entwickelungsstufen. Zuerst Ankämpfen gegen die innere Herzensaufregung, versteckt hinter einen Kampf gegen äußere Naturelemente, von dem der Dichter eine Dämpfung des innern Aufruhrs hoffte. Dann Sinken des Widerstrebens und elegisches Reflektieren über den Gemütszustand. Hierauf kurzes vergebliches Umherspähen nach Flucht und willige Ergebung in die Liebe. Wie meisterhaft dieser innern Gefühlsmetamorphose die ganze sprachliche und rhythmische Ausführung entspricht, ist in dem Abschnitt „Charakteristik der Hauptversarten" (§ 14) Schluß nachgewiesen:

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte
Durch Nebeldüfte
Immer zu, immer zu
Ohne Rast und Ruh! —
Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.

Alle das Reigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen! —
Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

§ 161. Bei genauerer Betrachtung und Vergleichung der in den vorhergehenden Paragraphen betrachteten Einzelfälle stellt sich heraus, daß weitaus in den meisten Fällen die Gliederung des lyrischen Gedichtes auf einer Reihe von Gefühlsmetamorphosen und der Abschluß auf einer Umbildung der anfänglichen Stimmung beruht. In mehreren Fällen könnte es auch scheinen, als ob das Ausklingen der Vischerschen Regel entspreche: „Der Schluß soll eine Beruhigung des Gefühls ausdrücken." Allein

Digitized by Google

abgesehen davon, daß sich die Regel nicht überall bewährt, ist auch der Ausdruck „Beruhigung", weil leicht mißverständlich, nicht glücklich gewählt. Nicht etwa eine Ermattung des Gefühls soll den Schluß des Gedichtes herbeiführen, wie in Wanderers Sturmlied von Goethe, einem Beispiel auf- und abwogender kämpfender Begeisterung, worin schließlich den Dichter das ihn beseelende stolze Bewußtsein des inwohnenden Genius gänzlich verläßt; — vielmehr soll das Gefühl bis zum Ende rege bleiben, ja in der Regel sich steigern; aber es soll entweder durch Ausscheidung gewisser streitenden Elemente ein harmonisches Ausklingen, eine Befriedigung, oder durch Aufnahme eines neuen, ausgleichenden Elementes ein wohlthuender Einklang erzielt werden. Wäre etwa sehnsüchtiges Hoffen und Harren, also Vorstellung und Erwünschen eines Glücks, untermischt jedoch mit etwas Bangen und Ungeduld, die Grundstimmung eines Gedichtes, so würde die Ausscheidung der Ungewißheit und Besorgnis einen kunstmäßigen Abschluß gewähren, der uns mit dem reinen, ungemischten Gefühl des Glücks entließe. Das ist der Fall in Schillers Erwartung, einem Gedicht, das auch seiner trefflichen innern Organisation und der aufs schönste damit harmonierenden äußern Gliederung wegen die eingehendste Betrachtung verdient, weshalb ihm ein paar Worte gewidmet werden mögen. An einem stillen, süßträumerischen Spätsommerabend, wo die ganze Natur zu schönem Genusse ladet, wo die Traube, die Pfirsiche üppig schwellend hinter Blättern lauschen, harrt ein Liebender seiner Angebeteten in einem Garten, den wir uns nicht etwa durch V. 1 („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?") verleitet, als ein ländlich einfaches Gärtchen zu denken haben; die Pappeln, der Teich mit dem Schwan, der Springbrunnen, die Bildsäule vor der Taxuswand, das seidene Gewand deutet an, daß hier von einem Liebesverhältnis aus einem höhern Gesellschaftskreise die Rede ist. Bei jedem Geräusch, das der Abendhauch, der durch die Pappeln streicht, oder ein aus dem Gebüsch auffahrender Vogel, oder der Schwan, wenn er durch den Silberteich daherrauscht, oder eine herabfallende reife Frucht

Digitized by Google

REESE LIBRARY UNIVERSITY CALIFORNIA

verursacht, glaubt der Wartende die Geliebte sich nähern zu hören; selbst sein Auge führt ihn irre, daß er die an der Taxuswand flimmernde Bildsäule für ihr Gewand hält. Die frohen flüchtigen Täuschungen spricht er jedesmal im lebendigen daktylischen Maße, die gleich folgende Enttäuschung in traurig sinkenden Trochäen aus; worauf dann immer in zärtlich schmachtenden ottave rime der Eindruck der umgebenden Natur mit dem Gefühl der Sehnsucht zusammenschmilzt. Dieses Hin- und Herwogen der Empfindung mit dem begleitenden Wechsel des Metrums geht bis zum Schlusse des Gedichtes fort; nur daß zuletzt das wirkliche Erscheinen „der Stunde des Glücks" natürlich nicht wieder durch zwei daktylische und zwei trochäische, sondern durch vier anapästische Verse ausgedrückt ist. In den einzelnen Stanzen nun ist eine fortwährende Steigerung der Gefühls- und Phantasiethätigkeit deutlich zu erkennen. In der ersten ist die Aufmerksamkeit des Harrenden noch der nächsten Umgebung zugewandt, die er zum würdigen „Sitz der Liebe" bereitet sehen möchte; in der zweiten verweilt seine Phantasie schon inniger bei der Vorstellung des Liebesglücks, daher die Bitte an die Nacht, ihre Wonne vor der Welt zu verbergen; in der dritten zieht sein Herz aus allem, was er um sich erblickt, Nahrung des ihn beherrschenden Gefühls; in der vierten öffnet es sich weiter und kühner gleich dem Kelch der Nachtblume; in der fünften endlich, wo die Umgebung, in nächtliches Dunkel versunken, seinen Liebesträumen keine Nahrung mehr bietet, will er sich nicht länger mit dem „Schattenglück" seiner Vorstellungen begnügen und fleht um die Nähe der Lebenden. Ich wüßte dem wunderlieblichen Gedichte, was den Zusammenklang des sprachlichen Wohllauts und überhaupt der vollendet schönen äußern Form mit der innern Gliederung und der Musik der Gefühle betrifft, kaum ein anderes Gedicht von Schiller an die Seite zu stellen. — Will man eines daneben halten, worin der Abschluß durch Aufnahme eines mildernden Elementes erzielt ist, so betrachte man etwa Schillers Trauerlied, Nänie betitelt. Hier spricht sich die Grundempfindung sogleich in den klagenden Anfangsworten aus: „Auch das Schöne muß sterben;"

Digitized by Google

worauf dann die Inhaltsfortbewegung im Innern des Gedichtes sich naturgemäß in der Form der Exemplifikation oder Distribution ergibt. Der Schluß aber besteht nicht bloß in einem Wiederzusammenfassen zu einem prägnanten Gesamtausdruck, sondern mischt zugleich dem angeregten Gefühl ein tröstliches, versöhnendes Element bei, indem er den Gedanken aufnimmt, daß das Schöne nicht klanglos zum Orkus hinabgehe:

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich.

§ 162. Das zuletzt genannte Gedicht bildet den Übergang zu einer zahlreichen Klasse lyrischer Gedichte, die in Bau und Abschluß von den bisher besprochenen wesentlich abweichen. Der Grund dieser Abweichung liegt darin, daß sie keinen lyrischen Charakter haben, sondern der Ausdruck des Gefühls darin durch ein mehr oder minder bestimmt hervortretendes einheitliches Objekt vermittelt wird, sei dies nun didaktischer, beschreibender oder epischer Art. Man darf das Feld der Lyrik nicht auf das Element einer halt- und objektlosen Stimmung beschränken; sie kann sich auch an Bilder, Handlungen und Gedankenreihen anlehnen und hört darum nicht auf, Lyrik zu sein, so lange die zur Darstellung kommende objektive Welt ihr nur als Spiegel der innern Gemütswelt des Dichters dient. Wir dürfen daher neben der Gefühlslyrik auch von einer Reflexionslyrik, einer beschreibenden, einer erzählenden, sogar von einer dramatisch darstellenden reden. Alle die lyrischen Gedichte nun, worin sich das Gefühl in seinen Metamorphosen an ein einheitliches Phantasie- und Gedankenobjekt mit dessen Teilen und Wandlungen anrankt, sind für den Dichter leichter zu gliedern und meistens auch abzurunden, sowie auch dem Betrachtenden ihre Organisations- und Abgrenzungsgesetze klarer entgegentreten. Diese Gesetze gestalten sich indes etwas verschieden, je nachdem das der Empfindung als Anhalt dienende Objekt entweder reflektierender oder beschreibender, oder erzählender Art ist. Betrachten wir zunächst ein Gedicht, worin ein Gefühl sich an einen Gedankeninhalt anlehnt.

Digitized by Google

§ 163. Ein Gedicht solcher Art ist das oben im Abschnitt „Speciellere Regeln für den Gebrauch des Reims“ (§ 56 am Schluß) mitgeteilte Lied von Schnezler: „Ich fühle mich im ganzen weiten All.“ Es setzt mit dem vollen Ausdruck des die Empfindung tragenden Gedankens ein, zerlegt in seinem Mittel- und Hauptteil den Gedankeninhalt durch Distribution in eine Reihe von Gliedern und bildet den Abschluß durch eine Wiederholung des konzentrierten Gesamtgedankens, also daß durch den Ausgangs an den Eingang sich das Ganze gleichsam kreisförmig abrundet, mithin die Gottschallsche Regel, der Schluß solle, durch die Auslassungen der Mitte bereichert, zum Anfange zurückkehren, in diesem besondern Falle als anwendbar erweist. Da Gedichten dieser Art ihres Stoffes wegen eine mehr verstandesmäßige Anlage zukommt, so verlangt auch die Zerlegung ihres Inhaltes in dem Mittelteile eine sachlich oder logisch strengere Reihenfolge, als sonst in lyrischen Gedichten zu herrschen pflegt. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, läßt Schnezlers Allleben in der Distribution eine bessere Ordnung vermissen. Es mußten entweder die Dinge, in deren Leben er sein eigenes verwebt fühlt, eine aufsteigende Reihe, z. B. vom Kleinsten zum Größten bilden, oder wenn der Dichter die Einzelheiten (wie seine Intention gewesen zu sein scheint) als Gegensätze von Kleinem und Großem darstellen wollte, so mußte die Form des Kontrastes reiner durchgeführt werden; und auch dann noch blieb ein Aufsteigen der Kontrastgruppen zu wünschen.

§ 164. Zur Vergleichung mit dem vorhergehenden Gedichte mögen ein paar beschreibend-lyrische übersichtlich betrachtet werden. Auf den ersten Anblick könnte es scheinen, als ob ein solches Gedicht leichter zu gliedern und leichter abzugrenzen sei, als ein rein lyrisches, weil der Gegenstand, an dem sich das Gefühl entwickelt, in eine Reihe Momente auseinander tritt, die eine faßlichere Handhabe zur innern Organisation, als der stetig flutende Strom der Empfindung bieten, und weil sich aus den Grenzen des Gegenstandes von selbst die des Gedichtes ergeben. Das verhält sich in der That so, wenn der aus der Natur oder der Menschenwelt entnommene Gegen-

Digitized by Google

stand dort schon sich als ein einheitliches, abgerundetes Ganzes darstellt. Aber Gliederung und Abgrenzung haben häufig ihre Schwierigkeiten, wenn es gilt, einen Gegenstand, der in der Natur oder der Menschenwelt zu einem größern Ganzen gehört, aus diesem abzusondern und für sich als ein kleineres Ganze hinzustellen, wie z. B. in Freiligraths Gedicht Die Schiffe. Der Dichter wollte uns hier in die Erregung seiner Phantasie und Gefühle hineinziehen, die ihn auf einem Spaziergang am Hafen in mondheller Frühlingsnacht beim Anblick von Schiffen der verschiedensten Nationen ergriff. In dem mittlern Hauptteil tritt der Dichter zurück und führt die Schiffsfiguren im Dialog (also gewissermaßen dramatisch) ein; sie lassen eine ganze Reihe der verschiedenartigsten Bilder und Scenen an unserm Auge vorübergehen. Leider beziehen diese sich nicht auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, binden nicht einen sich rundenden Cyklus, dem nichts hinzugethan, nichts weggenommen werden dürfte. Einen solchen hat Freiligrath angestrebt, aber nicht durchgeführt. Der Neptun und der Baffin könnten, als Gegensatz von Nord und Süd, für sich schon allenfalls als ein kleines Ganzes gelten; desgleichen der Rhenus und the Arab. Nehmen wir noch den Gladiator hinzu, so ließe sich etwa sagen: Polar- und tropische Gegenden, ein lebensreiches Flußthal und eine öde Sandwüste sind unter sich, und beide Paare wieder mit einem Seebilde in Kontrast gestellt. Aber nun kommen noch der Indianer und der Mandarin mit ihren Hindeutungen auf vorübergehende, mehr zufällige Verhältnisse, die sich in jenen Kreis nicht füglich einordnen lassen. Weil nun der Dichter fühlte, daß bei einer Zusammenstellung von Bildern, die nicht einen innerlich streng geschlossenen Kreis bilden, und ebenso gut hätten fortgeführt, als abgebrochen werden können, die Grenze um so deutlicher bezeichnet werden mußte: so bediente er sich gewisser Kunstgriffe zum Abschließen. Erstens faßte er das Ganze in einen begrenzenden Rahmen ein, der sich sowohl durch eine verschiedene Darstellungsform (die erzählende), als durch ein verschiedenes Metrum (die trochäisch-tetrametrische Langzeile) von dem übrigen scharf absetzt:

Digitized by Google

In der Lenznacht an dem Hafen bin ich auf- und abgegangen;
Träumrisch flüsterten die Segel an den schwarzen Segelstangen . . .

Zudem hat er noch ein zweites Mittel, welches auf den nahenden Gedichtschluß hindeutet, angewandt, indem er das Lied durch einen rascher werdenden Pendelschlag des Redewechsels sich gleichsam ausschwingen läßt. Nachdem die ersten fünf Schiffsfiguren in längern zusammenhangenden Berichten sich ausgesprochen, wechseln die Indianer und der Mandarin einige vierzeilige Strophen miteinander, und zuletzt klingt ihr Gespräch in zweizeiligen Strophen aus. Streng genommen, sollte es für den Abschluß eines Gedichtes nicht solcher Kunstgriffe, besonders nicht jener Einrahmung bedürfen. Wie in jedem Organismus, sollte in jedem Gedicht ein Lebenscentrum sein, welches eine bestimmte Gliederung und Abgrenzung mit Notwendigkeit bedingt. Demnach, wenn wir bei dem in Rede stehenden Gedichte die Einfassung für unerläßlich erklären müssen, so ist damit ein innerer Mangel desselben angedeutet. Übrigens liebte Freiligrath dergleichen künstliche Einrahmungen, auch wo er sie nicht bedurfte; so z. B. im Gedicht Mirage, das ein Blendwerk der Sahara darstellt; und zwar ist hier die Einrahmung eine recht wunderliche: er stellt das Ganze als ein Bild dar, das der Mohr von Venedig seiner Desdemona zu schauerlicher Ergötzung vorführt. Unnötig war hier ein solches Abgrenzungsmittel, weil er in der Schilderung das Simultane in Successives, die Beschreibung in Erzählung zu verwandeln wußte. Erzählungsstoffe aber bieten in der Regel für Gliederung und Abschluß genügende Anhaltspunkte; weshalb ich auch auf eine nähere Betrachtung des Baues und Abschlusses erzählend lyrischer Gedichte nicht näher eingehe.

§ 165. Da einmal im nächstvorhergehenden ein Paar künstliche Abgrenzungsarten lyrischer Gedichte gelegentlich erwähnt worden sind, lasse ich zum Beschlusse des Abschnittes über Lyrik die gebräuchlichern folgen, umsomehr, als der Gebrauch einiger derselben für gewisse Liedformen zu einer Art Observanz geworden ist. Ich beschränke mich auf die Anführung von folgenden sieben Arten: a) Bisweilen nimmt der

Digitized by Google

Dichter, um den Schluß des Gedichtes bestimmter zu markieren, Abschied von seinem Liede. Diese Schlußwendung ist für die Kanzone (§ 91) ziemlich stereotyp geworden. Die Italiener pflegen nämlich einer in Kanzonenform verfaßten Dichtung eine kürzere (siebenzeilige) Strophe, Abschied genannt, anzufügen, worin der Dichter sein Lied anredet, um ihm einen Auftrag zu geben, ihm Dank zu sagen, oder sonstwie sich von ihm zu beurlauben. — b) Verwandt damit ist die Schlußanrede an die Musen. Ein Beispiel einer solchen findet sich in dem oben (§ 158) besprochenen Goetheschen Gedicht Alexis und Dora. Goethe scheint, wie eifrig er sich auch gegen Schillers Bedenken über den Ausgang der Dichtung verteidigte, dennoch gefühlt zu haben, daß die Darstellung der Eifersucht die idyllenartige Elemente nicht zweckmäßig abrunde, und daher die Anrede an die Musen zu Hülfe genommen zu haben:

Nun, ihr Musen, genug! Vergebens strebt ihr zu schildern,
Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.
Heilen könnet die Wunden ihr nicht, die Amor geschlagen,
Aber die Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch . ...

Verse, die er in einem Briefe an Schiller die Abschiedsverbeugung des Dichters nennt, wodurch „das Leidenschaftliche wieder in das Leidliche und Heitere zurückgeführt werde." Wie viel er damit dem Freunde bei ihrer Meinungsverschiedenheit koncedierte, braucht nicht gesagt zu werden. — c) Eine stereotype Schlußformel für die Homerischen Hymnen war, daß der Dichter nicht sowohl von seinem Liede, als vielmehr von dem Gegenstande desselben Abschied nahm, womit sich jedoch häufig ein Streifblick des Sängers auf seine Kunst verband. So schließt z. B. der erste Hymnus Auf Apollon mit den Versen:

Und nun lebe mir wohl, du Sprößling des Zeus und der Leto!
Aber ich werde so dein, wie anderer Lieder gedenken.

d) Der einfassende Rahmen, dessen im nächstvorigen Paragraphen Erwähnung geschehen, muß sich, um recht wirksam zu sein, vom Hauptteil des Gedichtes durch Form und Ton

Digitized by Google

bestimmt absetzen. Als Regel läßt sich aufstellen, daß eine solche Einrahmung nur unterstützend wirken soll, und für sich allein nicht genügt, um ein Gedicht als einheitliches Ganzes erscheinen zu lassen. Es verhält sich damit wie mit einem Kunstwerk der Malerei, dessen Wirkung durch einen Rahmen gehoben werden kann, das aber eines innern einheitlichen Charakters nicht entbehren darf. — e) Das gleichfalls schon im vorhergehenden Paragraphen erwähnte Ausschwingen dialogisch abgefaßter lyrischer Gedichte durch zunehmend rascher werdenden Redewechsel ist besonders an seinem Platze, wenn sich die Gefühle gegen den Schluß hin steigern. So in Goethes herrlichem Gedicht Der neue Pausias und sein Blumenmädchen. Nur hätte die gegen Ende eintretende lebhaftere Oscillation des Vers um Vers absetzenden Dialogs bis zum Abschluß fortgehen und nicht zuletzt wieder dem Wechsel von Distichen Platz machen sollen. — f) Die Zurundung eines Gedichtes vermittelst völliger oder teilweiser Wiederholung des Anfangs am Schlusse findet am häufigsten und zweckmäßigsten in Gedichten Anwendung, die den Gedanken- und Empfindungsgehalt zu Anfange bestimmt und konzentriert aussprechen, dann im Innern sich durch Specifizierung gliedern und mit dem Wiederzusammenfassen des Inhaltes ausklingen. — g) Der Refrain endlich, welcher als der gleichlautende Ausgang aller Strophen eines Gedichtes in der Lehre von der strophischen Gliederung näher zu betrachten ist, kann durch eine kleine Modifikation in der Schlußstrophe auch als Mittel zur Abgrenzung des ganzen Liedes verwandt werden. Als Beispiel möge Goethes treffliches Gesellschaftslied Offne Tafel*) dienen. Den durchgehenden Strophenrefrain bilden die Verse:

*) Ich habe der Raumersparung wegen dem Gesellschaftsliede nicht eine besondere Betrachtung gewidmet, obwohl über Gliederung und Abschluß desselben manches zu sagen gewesen wäre. Sei hier nur eines angedeutet. Das Gesellschaftslied würde den Geist und die Stimmung eines geselligen Kreises am treuesten abspiegeln, wenn es wie das echte Volkslied entstände (vgl. § 155), d. h. wenn der Dichter

Digitized by Google

Hänschen, geh' und sieh dich um!
Sieh mir, ob sie kommen!

Durch die Veränderung derselben in der Schlußstrophe zu folgenden:

Hänschen, mach die Thüren auf:
Sieh nur, wie sie kommen!

ist der Erfolg der Einladung zur Tafel als gesichert bezeichnet und damit der Abschluß bestimmt markiert.

Drittes Kapitel.

Die dramatische und die epische Poesie.

§ 166. Eine alte Frage, worüber die Poetiker streiten, ist die, ob im Drama und Epos auf die Charaktere oder auf die Handlung ein größeres Gewicht zu legen sei. Aristoteles legt es auf die Handlung, und Herder stimmt ihm bei. Letzterer sagt in seiner Adrastea: „Die in der Epopöe wie im Trauerspiel den Charakter obenan setzen und aus ihm alles herleiten wollen, knüpfen Fäden, die an nichts hangen, und die zuletzt ein Windstoß fortnimmt." Jean Paul widerspricht ihm in seiner Vorschule der Ästhetik, § 62. Er sieht in den Charakteren das Wichtigere. Um über die Streitfrage zu einem richtigen Urteile zu gelangen, ist vor allem eine Feststellung ihres Sinnes nötig. Handlung und Fabel einer Dichtung werden bald als gleich, bald als verschieden in ihrer Bedeutung genommen. Die, welche beide unterscheiden, verstehen unter Fabel (latein. fabula von fari = reden, erzählen) die einer Dichtung zu Grunde gelegte nackte Begebenheit. (Bei

nur den Grundton anschlüge und dann aus seinem Geiste der zündende Funken auf diesen und jenen in dem geselligen Kreise hinüberspränge und Fortsetzungen des Liedes hervorlockte. Das war auch Goethes Ansicht. Als er das Gesellschaftslied Rechenschaft an Zelter schickte, schrieb er: „Suchen Sie, daß jedes Mal, so oft es gesungen wird, von irgend einem wohlgelaunten Manne eine neue Strophe eingeschaltet oder statt einer andern gesungen werde."

Digitized by Google

Aristoteles μῦθος genannt), möge sie nun aus der Erzählung oder Sage geschöpft, oder auch durch freie Imagination geschaffen sein; dagegen unter Handlung (bei Aristoteles πρᾶξις) die der Dichtung zu Grunde liegende Begebenheit als Ausfluß menschlichen Wollens, als Akt freier, nach bewußten Zwecken wirkender Wesen dargestellt. Daß in mehreren Dichtungen die Fabel dieselbe, die Handlung aber verschieden sein könne, zeigen beispielsweise drei Stücke von Äschylos, Sophokles (die Elektra) und Euripides, denen als Fabel eine und dieselbe Sage von Orest zu Grunde liegt, daß er nämlich, nach langer Abwesenheit ins Elternhaus heimgekehrt, den an seinem Vater Agamemnon verübten Meuchelmord an Ägisth und Klytemnestra blutig gerächt habe, wogegen die Handlung d. h. die Art und Weise, wie dieses Ereignis aus den beteiligten Charakteren hergeleitet wird, in allen drei Stücken verschieden ist. Es macht nun bei der in Rede stehenden Frage einen wesentlichen Unterschied, ob man unter Handlung den μῦθος, die nackte Begebenheit, oder die πρᾶξις, die Begebenheit versteht, wie sie durch Herleitung aus der menschlichen Willensthätigkeit sich gestaltet. Jenachdem das eine oder das andere gemeint ist, hat jene Frage einen andern Sinn und verlangt eine andere Beantwortung. Die bloße Fabel, mag sie nun aus der schriftlichen oder mündlichen Überlieferung, oder aus des Dichters eigener Erfahrung, oder auch aus seiner schöpferischen Phantasiethätigkeit stammen, ist unzweifelhaft von geringerer Bedeutung, als die Charaktere, oder hat — besser gesagt — einen geringern Lustwert. Das Interesse, das wir an der Menschennatur und der Eigenart jedes einzelnen Menschengemüts nehmen, ist ungleich höher als jenes, das wir der bloßen Begebenheit widmen. „Durch Geister," sagt Jean Paul, „kommt Bestimmung in das Unbestimmte des Mechanischen ... Nur durch ein Ich, also durch dessen Charakter, erhält eine Begebenheit Gehalt. Herder hält die Fabel deshalb für das Wichtigere in einer Dichtung, weil ohne geordneten innern Zusammenhang derselben kein Charakter etwas vermöge. Allein solchen Zusammenhang gewinnt sie erst dadurch, daß der Dichter das Charakterbild schafft und aus diesem heraus für

Digitized by Google

die Fabel die verknüpfenden Fäden spinnt. Allerdings kann auch die Fabel für sich allein mehr oder minder Interesse gewähren, je nachdem ihr Gewebe mehr oder weniger geschickt geschlungen ist. Aber dies Interesse bleibt für das deutsche Gemüt ein geringeres, als jenes, welches uns die Charaktere abgewinnen. Anders bei andern Völkern, zumal bei den romanischen. Sehr treffend hat diesen Unterschied Freytag skizziert. „Was dem Germanen," sagt er, „die Seele füllt, einen Stoff ihm lieb macht und zur Produktion reizt, ist vorzugsweise die originelle Charakterbewegung der Hauptfiguren; ihm gehen in schaffender Seele leicht zuerst die Charaktere auf; zu diesen erfindet er die Handlung (oder gestaltet sie nach ihnen, wenn sie gegeben ist), aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren. Den Romanen lockt stärker die interessante Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Individuums unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Situationen. Alt ist dieser Gegensatz, er dauert bis zur Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung zu konstruieren; dem Romanen verschlingen sich leicht und graziös die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe. Diese Eigentümlichkeit bedingt auch einen Unterschied in der Fruchtbarkeit und in dem Werte der Dramen (und epischen Dichtungen, kann man hinzusetzen). Die Litteratur der Romanen hat nichts, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann; aber den schwächern Talenten unseres Volkes gedeiht bei ihrer Anlage häufig kein brauchbares Theaterstück. Einzelne Scenen, einzelne Personen erwärmen und fesseln; dem Ganzen fehlt die saubere, interessante, spannende Ausführung." — Faßt man das Wort Handlung im zweiten Sinne als eine auf menschlicher Willensthätigkeit beruhende Begebenheit auf, so läßt sich auf die Frage, ob ihr oder den Charakteren ein höherer Wert zuzuerkennen sei, schon deshalb keine klare Antwort geben, weil die Frage nicht klar ist. Die beiden Dinge, die sie einander gegenüberstellt, sind nicht scharf geschieden; denn die Handlung, so aufgefaßt, involviert etwas vom Charakter; ist sie ja doch die dem Charakter gemäß

Digitized by Google

geformte Begebenheit. Das genauere Verhältnis beider zueinander wird von selbst im nächstfolgenden ins Licht treten, wo wir beide, den Charakter wie die Handlung, ihrem Wesen, ihrer Entstehung, ihrem Stoffe, ihrer Form und technischen Darstellung nach näher zu betrachten haben.

§ 167. Das dem Griechischen entnommene Wort Charakter (von χαράσσειν = einkratzen, einprägen) bezeichnet zunächst das Gepräge, das einer Sache aufgeprägte Merkmal, Kennzeichen, oder den Inbegriff solcher Merkmale, wodurch ein Ding, oder Dinge derselben Art sich von andern unterscheiden, ferner, auf den einzelnen Menschen angewandt, den Inbegriff der seelischen Eigentümlichkeiten, die ihn als Individuum kennzeichnen. So giebt es große und kleinliche Charaktere, gut- und bösartige, starke und schwache, feste und schwankende, offene und verstockte, wahrheitsliebende und lügenhafte, einfache und komplizierte u. s. w. Die verschiedenen seelischen Eigentümlichkeiten, die zusammen den Charakter konstituieren, heißen Charakterzüge. Giebt es unter diesen Zügen einen, der gleichsam den Keim und Kern des Charakters bildet? Jean Paul bejaht die Frage und bezeichnet den Willen als „das Herz des Charakters". Der Charakter, sagt er, „ist bloß die Brechung und Farbe, welche der Strahl des Willens annimmt; alle andern geistigen Zusätze, Verstand, Witz u. s. w. können jene Farbe nur erhöhen oder vertiefen, nicht erschaffen." Zwar fügt er hinzu: „Der Charakter wird nicht von einer Eigenschaft, nicht von vielen, sondern von deren Grad und Mischverhältnis bestimmt," fährt aber fort: „Diesem allen jedoch ist der geheime organische Seelenpunkt vorausgesetzt, um welchen sich alles erzeugt, und der seiner Art gemäß anzieht und abscheidet," womit denn wieder der Wille gemeint ist. Hierin nähert sich Jean Paul der Lehre Schopenhauers: „Jeder Mensch ist das, was er ist, durch seinen Willen, und sein Charakter ist etwas Ursprüngliches, da Wollen die Basis seines Wesens ist ... Der Wille, dessen Erscheinung das ganze Sein und Leben des Menschen ist, kann sich im einzelnen Falle nicht verleugnen, und was der Mensch im Ganzen will, wird er auch stets im

Digitized by Google

Einzelnen wollen." Schopenhauer unterscheidet mit Kant den intelligiblen Charakter vom empirischen. Der intelligible ist nach ihm der Wille, „das Ding an sich", außerzeitlich, unabhängig vom Satz des Grundes, frei; der empirische Charakter ist nur die Entfaltung des intelligiblen, durch diesen fest bestimmt, unveränderlich, und die aus ihm fließenden Handlungen des Menschen erfolgen mit derselben Notwendigkeit, wie jedes Naturphänomen. Der Leser wird nicht verlangen, daß ich die hier berührte stachlichte Frage, dieses Kreuz der Philosophen, die Frage über die Freiheit des Willens und die Verantwortlichkeit des Menschen für die aus seinem Charakter fließenden Handlungen weiter verfolge. Es genügt vollkommen für die Aufgabe der vorliegenden Schrift, wenn es ihr gelingt, die Lehre von den Charakteren aus den der gesamten Ästhetik und Poetik zu Grunde gelegten Sätzen der Erfahrungsseelenlehre herzuleiten.

§ 168. Zunächst untersuchen wir, woher die große Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere komme. Der Mensch ist das einzige lebende Wesen der Erde, das von der Natur auf ein Aufgehen in der Gattung und infolge dessen auf eine unbegrenzte seelische Perfektibilität angelegt ist (vgl. oben §§ 5 u. ff., Bd. I). Es kann paradox scheinen, wenn ich hinzufüge, daß daher der Mensch auch vor allen Geschöpfen zu einem individuellen Charakter angelegt sei; denn jenem Identifizieren mit der Gattung scheint ja ein individueller Charakter zu widerstreiten. Man erwäge indes folgendes. In dem Menschen allein ist ein Doppeltrieb (vgl. § 6, Bd. I), in dem Tier ein einfacher Trieb vorhanden. Mensch und Tier haben den Trieb miteinander gemein, ihr Dasein mit möglichst reichem Inhalt auszufüllen, werden also insofern gleichmäßig vom Egoismus beherrscht; aber dem Menschen ist daneben der Trieb und die Fähigkeit eingepflanzt, die Erweiterung, Bereicherung und Erhöhung des individuellen Daseins durch Aufnahme des Seelenlebens der Mitmenschen zu erwirken; und damit wandelt sich der Egoismus in Sympathie um, und das Tierdasein veredelt sich zum menschlichen. Immerhin behält aber der Menschen das Streben nach

Digitized by Google

Erweiterung des persönlichen Daseins mit dem Tiere gemein; und es kommt nun darauf an, wie der ursprünglich tierische Trieb, von dem sich der einzelne Mensch und die gesamte Menschheit heraufzuarbeiten, wenn auch nie ganz zu befreien bestimmt ist, sich der Stärke nach zu der des humanen Triebes verhält. So mannigfaltig dieses Verhältnis sein kann, eben so mannigfaltig können die Charaktere sein, die auf diesem Verhältnis wesentlich mit beruhen. Wie neidisch, wie mißgünstig, wie habsüchtig, wie herrschsüchtig, wie ungerecht, wie hart, wie grausam u. s. w.; und anderseits wie teilnehmend an fremdem Glücke, wie wohlthätig, wie gerecht, wie mitleidig, wie milde u. s. w.; kurz, wie bös- und wie gutartig ein Charakter ist, beruht lediglich darauf, in welchem Grade der humane Trieb von dem tierisch egoistischen noch in Fesseln gehalten wird, oder sich von ihm befreit hat. Damit haben wir aber erst *eine* Hauptseite der Charaktere ins Auge gefaßt. Von einer zweiten betrachtet, zeigen sich die menschlichen Charaktere nach der Stärke und der Entwickelungsstufe ihrer besondern geistigen Anlagen, ihrer Intelligenz, ihrer Einbildungskraft, ihres Gefühls, ihrer Willenskraft höchst verschieden. Einem Menschen, in dem Menschenliebe, Mitgefühl, Wohlwollen herrschend geworden ist, schreiben wir *Tugenden der Güte* zu und finden seinen Charakter *liebenswürdig*; an einem mit vorzüglichen und hochentwickelten Geistesanlagen ausgestatteten Menschen rühmen wir *Tugenden der Größe* und zollen seinem Charakter *Bewunderung und Achtung*. Leider sind die Tugenden der einen Art mit denen der andern nicht immer verbunden. Die Tugenden der Größe, die in der Regel von starkem Selbstgefühl, von heftigem Begehren und Wollen begleitet sind, beugen sich schwer unter das Joch der selbstverleugnenden Liebe; das Bewußtsein eines innern Übergewichts über die Menge bringt leicht in Versuchung, die Gleichberechtigung anderer nicht gelten zu lassen. Schiller beklagt dies in dem Distichon:

Nur zwei Tugenden giebt's; o wären sie immer vereinigt:
Immer die Größe auch gut; immer die Güte auch groß!

Digitized by Google

Indes wenn auch Größe und Güte im ganzen selten gepaart sind, so treten doch die einzelnen Tugenden beider Gebiete in vielfachen Kombinationen verbunden auf, und so entsteht wieder eine überaus große Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere, während in den Tiergattungen die Einzelwesen, wofern nicht menschliche Zucht eingewirkt hat, mehr miteinander übereinstimmen.

§ 169. Läßt sich nach dem vorhergehenden die Entstehung der vielfachen menschlichen Charaktere wenigstens annähernd begreifen, so scheint die Frage, *wie in uns das Bild eines fremden Charakters entstehen könne*, auf den ersten Blick fast unlöslich. Wie ist es möglich, daß wir von einem fremden Charakter, d. h. von der Geistes- und Gemütsform eines andern, die unserm Blick verschlossen ist, eine Vorstellung gewinnen? Und vollends, wie ist es denkbar, daß wir eine solche Menge der verschiedenartigsten menschlichen Gemütsformen auseinanderhalten und jede in ihrer Eigentümlichkeit auffassen? Bilder äußerer Gegenstände tragen wir allerdings auch zahllos in unserm Innern; die äußern Objekte selbst sind jedoch so oft vor unser leibliches Auge getreten, daß sich ihre Gestalt dem Gedächtnisse tief eingedrückt hat und die Einbildungskraft sie auch nach längerer Zeit reproduzieren kann. Aber Charakterformen stellen sich nie und nirgendwo in ihrer Totalität unserer Anschauung dar; aus zerstückelten, oft zweifelhaften und flüchtigen äußerlichen Andeutungen und Zeichen müssen wir auf innere geistige Vorgänge schließen. Und dennoch tragen wir sämtlich Bilder von fremden Charakteren in uns, und der Dichter führt uns ganze Charaktergemälde vor, ja er schildert nicht selten einen Charakter, dessen Urbild ihm nie im Leben begegnete. Und was noch wunderbarer scheint, die Leser und Hörer seines Charaktergemäldes urteilen mit Zuversicht über das Getroffen- und Nichtgetroffensein des Gemäldes, auch wenn ihnen selbst das Urbild nie zu Gesicht gekommen ist. Als Körner das Vorspiel zum Wallenstein von Schiller zugesandt erhielt, schrieb er voll Entzücken über die so lebenswarm dargestellten Charakterfiguren des Stücks: „Ich kenne diese Welt nur aus Beschreibungen; aber es gibt Bilder, die man ähnlich

Digitized by Google

finden muß, ohne sie je gesehen zu haben." Wie erklärt sich das? Jean Paul antwortet: „In jedem Menschen wohnen alle Formen der Menschheit, alle Charaktere." Der Bescheid ist sehr kurz und bestimmt, ob aber auch eben so triftig und überzeugend? Mancher wird wohl einwenden, es sei ihm nie zum Bewußtsein gekommen, daß er eine solche Unzahl von Menschenformen in sich herumtrage, und ein anderer wird sich vielleicht stark dagegen verwahren, Scheusale von Charakteren, wie deren das Leben und die Kunst so viele aufweist, ursprünglich in seinem Innern zu hegen. Versuchen wir auch hier wieder, von psychologisch feststehenden Thatsachen ausgehend, über diese rätselhaften Phänomene uns zu orientieren.

§ 170. Es ist zum Erstaunen, wie frühe schon die Kinder sich von dem Charakter der Personen ihrer alltäglichsten nächsten Umgebung eine Vorstellung zu bilden beginnen. Sie wissen gar bald, von wem sie Nachsicht, von wem sie Strenge zu erwarten haben; wem sie willkommen, wem sie lästig sind; wer sie liebt, wer ihnen abgeneigt ist; sie vertrauen dem einen, mißtrauen dem andern. Begegnet ihnen jemand hart und rauh, den sie als liebevoll vorzustellen sich gewöhnt haben, so ist ihr Schmerz unbeschreiblich. Woher gewinnen sie die Vorstellungen von den Gemütseigenschaften der Umgebenden? Das Mutterauge spricht allerdings schon zu ihnen, ehe sie irgend etwas von der Sprache verstehen; der seelenvolle Klang des Mutterwortes dringt zu ihrem Herzen, ehe der Sinn des Wortes ihnen aufdämmert. Das Kind studiert augenscheinlich, sobald es die ersten Lebensmonate hinter sich hat, mit Eifer „die Charaktermaske des verborgenen Ich," wie Jean Paul sagt, das Gesicht der Pflegenden und forscht mit gleichem Eifer dem Sinne der an sein Ohr dringenden Sprachtöne nach. Diese Studien verfolgt es, wie es heranwächst, mit unabläßigem Interesse und oft mit überraschendem Erfolge. Der Schulknabe urteilt oder empfindet wenigstens nicht selten richtiger über den Charakter seiner Lehrer, als die Amtsgenossen derselben. Und so setzen wir das ganze Leben hindurch unwillkürlich das Studium der Charaktere der mit uns verkehrenden Personen fort, formen

Digitized by Google

uns häufig schon bei der ersten Begegnung aus der Physiognomie, dem Blick, dem Mienenspiel, dem Klang der Stimme, aus wenigen Worten des uns Gegenübertretenden das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, nehmen so eine Menge von Gemüts- und Geistesbildern in uns auf, und zwar geschieht dieses Aufnehmen mit Naturnotwendigkeit und Blitzschnelle und gewährt einen Genuß, der zu den reizvollsten Lusteindrücken gehört. Spätere Lebensäußerungen derselben Person, von der uns so ein Bild in die Seele gefallen ist, zwingen uns freilich manchmal, dieses Bild teilweise umzuformen. Fühlen wir uns aber ausnahmsweise einmal gezwungen, das Geistes- und Gemütsbild eines uns lieb und traut gewordenen Menschen als ein ganz verfehltes zu beseitigen, so ist das ein höchst schmerzliches Gefühl, als würde uns ein Stück aus unserm Innern herausgerissen. Wir vertrauen im Verkehr mit den uns zunächst Stehenden auf die Richtigkeit des Abbildes ihres Charakters, welches wir in uns selbst hegen, so unbedingt, daß wir danach ihnen gegenüber unser Reden, Benehmen und Handeln mit der größten Zuversicht einrichten. Kein Wunder, wenn die Wahrnehmung, daß wir uns in ihrem Charakter geirrt haben, die peinlichsten Gefühle in uns aufregt. Wie haben wir uns nun den Hergang der angedeuteten seelischen Prozesse zu denken? Wie kommen wir dazu, aus verhältnismäßig wenig Lebensäußerungen eines andern Menschen ein abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit in uns zu formen und aufzubewahren? Faßlicher wird uns dieses, wenn wir das, was über die Identität der menschlichen Subjekte (§§ 11 u. ff., Bd. I), über die beiden Grundtriebe des Menschen, den tierischegoistischen und den humansympathischen (§ 6, Bd. I), über das Aufgehen der menschlichen Individuen in der Gattung (§ 5, Bd. I), über die vielfachen Bande, wodurch die Natur sie aneinander geknüpft hat (§ 14, Bd. I), über die Apperception, eines der wichtigsten psychischen Phänomene (§ 35, Bd. I) gesagt ist, ins Gedächtnis zurückrufen. Wir werden uns dann weniger darüber wundern, daß die Gemütsvorgänge des einen Menschen in der Seele des andern ein so lebhaftes Echo wecken; daß sich in einem gutmütigen Charakter die Vorstellung eines

Digitized by Google

bösartigen, in einem sanften Gemüt die Vorstellung eines heftigen bilden kann; daß wir ein vom Dichter uns vorgeführtes Charakterbild als richtig oder unrichtig gezeichnet zu beurteilen vermögen, auch wenn das Urbild unserer eigenen Erfahrung ganz fremd geblieben ist. Liegen doch in jedem normal beschaffenen Individuum des Menschengeschlechts die beiden Grundtriebe des Menschen, der tierisch-egoistische und der human-sympathische nebeneinander, und somit die Anlagen, aus denen sich alle Tugenden und Laster entwickeln können, und die Elemente, aus denen sich alle Charaktere zusammensetzen und mischen. In jedem Menschen, auch dem edelsten, in welchem der humane Trieb sich zur reichsten Blüten- und Früchtepracht entfaltet hat, ist der tierisch-egoistische nicht getötet, sondern nur in Fesseln gehalten; er bleibt sich bewußt, was für ein Unmensch aus ihm hätte werden können, wenn nicht gute, von guten Vorfahren ererbte Anlagen, gute Vorbilder, gute Erziehung, frühe Gewöhnung an Selbstbezwingung, eine sittlich edele Geistes- und Gemütsatmosphäre die Entwickelung des humanen Triebs in ihm unterstützt hätten. Was geht nun in seinem Innern vor, wenn er in einer Dichtung dem Charakterbilde eines Bösewichts begegnet und über dessen Zeichnung ein Urteil fällt? Er fragt sich, indem er seinen eigenen Charakter als Maßstab anlegt, ob es denkbar sei, daß in dem hier dargestellten sich unter den angegebenen Bedingungen eine solche Sinnes- und Gemütsart, ein solches Streben, solche Leidenschaften, kurz ein solcher Charakter habe entwickeln können, und nennt, wenn er die Frage bejahen muß, das Charaktergemälde getroffen und wahr. Daß er hierbei, wenn gleich der Dichter nur eine beschränkte Zahl charakteristischer Züge gegeben hat, daraus selbstthätig eine einheitliche volle Persönlichkeit schafft und diese als ein gesondertes Geistesgebilde in seinem Innern aufbewahrt und mit andern kombiniert, ist nicht wunderbarer, als was sich uns Ähnliches in der Betrachtung der Apperception (§ 35, Bd. I) gezeigt hat. Auch von äußern, sinnlichen Dingen vermögen wir aus zerstreuten Wahrnehmungen einheitliche seelische Abbilder in uns zu erzeugen, auszubilden, aufzubewahren, mit verwandten zu

Digitized by Google

kombinieren und unter eine höhere Gattung zu subsumieren. Aus dem Gesagten leuchtet ein, daß wir eben so wenig berechtigt sind, mit Jean Paul anzunehmen, es verstehe jeder Mensch einen fremden Charakter deshalb, weil er alle fertig in sich trage, als mit Plato zu behaupten, der Mensch hege aus einem vorgeburtlichen unbewußt gewordenen Leben her die Ideen aller Dinge als reale Seelengebilde in sich; aber wohl dürfen wir behaupten, daß in jedem Menschen die Elemente zu allen möglichen menschlichen Charakteren enthalten sind und seine Phantasie befähigt ist, aus diesen Elementen eine unbegrenzte Zahl abgerundeter und von einander verschiedener Charaktere zu bilden.

§ 171. Eine besondere Beantwortung erheischt noch die Frage: *Wie bildet sich eine Charaktergestalt in der produktiven Dichterphantasie?* Jean Paul antwortet: Vom empfangenden Leser unterscheidet sich der schöpferische Dichtergenius dadurch, „daß in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen als ein mehr *erhabenes* Bildwerk in *hellem Tage* daliegt, indes dasselbe im andern *unbeleuchtet* ruht und dem seinigen (dem Bildwerke der Dichterseele) als ein *vertieftes* entspricht. Im Dichter kommt die ganze Menschheit zur *Besinnung* und zur *Sprache*; daher weckt er sie leicht in andern auf." Wir sehen hier wieder vorausgesetzt, daß in jeder Menschenseele die Formen aller Charaktere gleichmäßig, nur durch größere oder geringere Deutlichkeit verschieden, wohnen — eine Annahme, der wir nicht beipflichten können. An das oben Gesagte anknüpfend, erkläre ich mir die Entstehung der Charakterbilder in dem Dichter so: Dieser unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Menschen zunächst durch lebendigere Phantasiethätigkeit und höhere Gefühlswärme. Vorstellungen und Seelenbilder, die an dem Geistesauge des Alltagsmenschen schattenhaft, farblos, in schwankenden Umrissen vorübergehen, bilden sich zu lebensvollen, farbenfrischen, scharfumschriebenen Gestalten aus; und alle Eindrücke, welche das menschliche Herz bewegen, schmerzliche wie erfreuliche, prägen sich seinem Gemüte stärker und tiefer ein. So ergreift er auch, wenn in ihm die Vorstellung

Digitized by Google

eines bedeutenden Charakters, gleichviel ob durch Lebenserfahrung, Lektüre oder Phantasiethätigkeit geweckt wird, diese Vorstellung kräftiger und feuriger, hält sie fester, bildet sie reicher aus, erwärmt sich für sie mehr und mehr und fühlt zugleich einen unwiderstehlichen Drang, das, was er innerlich schaut und empfindet, auch äußerlich den Mitmenschen kundzugeben. Und noch ein Unterschied zwischen ihm und dem Nichtkünstler ist hervorzuheben. Das Interesse, das er an einer in ihm aufdämmernden Seelengestalt nimmt, ist ein rein ästhetisches; es beruht lediglich auf dem Genusse, den ihm die innere Anschauung derselben gewährt. Der Nichtkünstler interessiert sich mehr für die Charaktere der mit ihm in der Wirklichkeit verkehrenden Menschen und sucht aus praktischen Rücksichten, sie zu durchschauen; der Dichter vertieft sich mehr in die in seinem Innern aufgegangenen Charakterformen und bildet sie zu möglichster Lebensfrische und Lebensfülle aus, um den Genuß ihrer Anschauung zu erhöhen. Die meisten Dichter sind nicht eben große Welt- und Menschenkenner; sie schieben nicht selten den Charakteren der ihnen im Leben begegnenden Menschen die selbstgeschaffenen Charaktergebilde ihres Innern unter. Allein jeder wahre Dichter ist ein Kenner des Menschen. Sein Blick dringt in die Tiefen des menschlichen Herzens, und mit einer uns wunderbar ansprechenden Divinationsgabe schildert er lebenswarm und wahrheitstreu Charaktere, die dem Kreise seiner Erfahrung ganz fern liegen. Wie viel auch Shakespeare in einem bunten und bewegten Leben geschaut haben mag, die ungeheure Fülle und Mannigfaltigkeit von Charakterbildern, die er in seinen Werken vor uns ausbreitet, hat er unmöglich ganz aus der Erfahrung geschöpft. Da ist keine Gemütsart, kein Lebensalter, kein Stand, keine Rangstufe, kein Zeitalter, dessen charakteristische Züge sich nicht seinem Blick erschlossen hätten. „Alles," sagt Goethe von ihm, „was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüt ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag

Digitized by Google

gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie." Auch Goethe selbst und Schiller, wie alle genialen Dichter, besaßen dieses dem persönlichen Erfahren und Anschauen vorgreifende Fern- und Hellsehen, ohne daß wir darum mit Jean Paul in ihnen eine eingeborene Galerie aller menschlichen Charaktere anzunehmen haben. Was sie als Mitgift der Natur vor andern Sterblichen voraus hatten, war die lebendigere, schaffenskräftigere Phantasie, das innigere Mitgefühl für alles, was ein Menschenherz bewegt und erhebt, das völligere Aufgehen in der Gattung, das reinere, von persönlichem Interesse freiere ästhetische Interesse an Wohl und Wehe der Menschheit, das tiefere instinktive Auffassen der geheimen organischen Lebenspunkte aller seelischen Phänomene. Bekanntlich dichtete Goethe sein wunderschönes Gedicht Der Wanderer, eine in Italien spielende Scene, ehe er einen Blick über die Alpen geworfen hatte. Im J. 1831 schickte Zelter an Goethe ein Excerpt aus einem Briefe seines Zöglings Felix Mendelssohn, datiert Neapel Mai 1831, worin es heißt: „Von dem Gedichte Gott segne dich, junge Frau behaupte ich, das Lokal aufgefunden zu haben; ich behaupte sogar, daß ich bei ihr zu Mittag gegessen; aber natürlich muß sie jetzt ganz alt, und ihr saugender Knabe ein stämmiger Vignerol geworden sein. Zwischen Pozzuoli und Bajä liegt ihr Haus, eines Tempels Trümmer, und nach Cuma ist es drei Meilen gut." Goethe antwortete: „Was du nicht verraten mußt, ist, daß jenes Gedicht Der Wanderer schon 1771, also viele Jahre vor meiner italienischen Reise geschrieben ist. Das aber ist der Vorteil des Dichters, daß er das voraus ahnet und wert hält, was der die Wirklichkeit Suchende, wenn er es im Dasein findet und erkennt, doppelt lieben und höchlich sich daran erfreuen muß." Und so stellte auch Schiller in seinem Tell nicht bloß das Schweizerland, sondern auch das Schweizervolk so wahrheitstreu und lebendig dar, daß jeder Leser, selbst wenn er das Entgegengesetzte weiß, sich kaum von dem Gedanken losmacht, der Dichter müsse das alles mit eigenen leiblichen Augen geschaut haben.

Digitized by Google

§ 172. Fragt man, wie der Grundaufgabe der Poesie gemäß die Form des dichterischen Charakterbildes beschaffen sein müsse, so ergibt sich die Antwort aus dem vorhergehenden. Die Dichtkunst verschmäht die unwesentlichen Zufälligkeiten eines Portraits und erhebt das individuelle Bild zum Repräsentanten seiner Gattung. Dies folgt schon aus der Art, wie poetische Charaktere entstehen. Der Dichter wird ein in ihm aufdämmerndes Charakterbild nur dann zur vollen Klarheit auszuführen sich gedrungen fühlen, wenn er darin etwas Bedeutsames, Typisches, Symbolisches, eine Seite der Menschheit Vertretendes findet; er wird Charaktere schaffen, die, wenngleich ihnen in der Gegenwart und Umgebung kein wirkliches Individuum entspricht, doch irgendwann und irgendwo in der Wirklichkeit existiert haben oder dereinst existieren können, weil ihre Form in der gemeinsamen Menschennatur begründet ist. Damit übereinstimmend sagt Jean Paul: „Die Form des poetischen Charakters ist die Allgemeinheit im besondern, symbolische Individualität.“ Damit nun das Bedeutsame und Generelle, das Notwendige in dem Charakterbilde recht zur Erscheinung komme, wird der Dichter das Individuelle, Zufällige soweit in der Darstellung zurücktreten lassen, als dieser Zweck erfordert. Aber auch nicht weiter, als dieser Zweck verlangt. Selbst große Dichter haben in dem Zurücktretenlassen des Individuellen nicht immer Maß gehalten und dadurch ihren Charaktergebilden die erforderliche Lebensfrische genommen, so daß uns statt konkreter Gestalten abstrakte Schemen entgegentreten. Dies widerfuhr Goethe in den spätern Lebensjahren. In seinem Götz, in Egmont, Iphigenie, Tasso hielten Symbolisches und Individuelles sich im schönsten Gleichgewicht; in der natürlichen Tochter begann jenes zu prävalieren. Und wie konsequent er den einmal eingeschlagenen Weg verfolgte, zeigen seine Pandora, sein Epimenides und der zweite Teil des Faust. Auch in Schillers spätern Dramen tritt eine Hinneigung zum Symbolisieren hervor, ohne daß jedoch das Individualisieren dadurch wie bei Goethe überwuchert worden wäre. Bei ihm entwickelte sich jene Hinneigung teils aus seinem liebevollen Studium der griechischen

Digitized by Google

Tragiker, teils aus seiner Bewunderung von Goethes natürlicher Tochter. Das Typische in den Charakteren der griechischen Tragödien hing teils mit der damaligen Entwickelungsstufe der Menschheit, teils mit der herkömmlichen Wahl ihrer Tragödienstoffe und der Einrichtung ihres Theaters zusammen. „Die Griechen", sagt Jean Paul, „lebten in der Jugend und Aurora der Welt. Der Jüngling hat noch wenig scharfe Formen und gleicht also desto mehr den Jünglingen; die Morgendämmerung scheidet noch wenig die schlafenden Blumen voneinander. Wie Kinder und Wilde, wie knospende Blüten nur wenige Unterschiede der Farben zeigen, so ging im ähnlichen Griechenland die Menschheit in wenige, aber große Zweige auseinander, von welchen der Dichter wenig abzustreifen brauchte, wenn er sie veredelnd versetzen wollte. Hingegen die spätere Zeit der Bildung, der Völkermischungen, der höhern Besonnenheit verästete die Menschheit in mehrere und dünnere Zweige." Dasselbe hatte Schiller schon früher empfunden. Er schrieb im April 1797 an Goethe: „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealistische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Werken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Ödipus und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus; sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester." Der Grund, warum den Tragödien der Griechen die Shakespearesche individuellere Seelenmalerei abging, lag aber nicht bloß darin, daß zur Zeit ihrer Entstehung das Seelenleben einfacher, weniger gegliedert, weniger verzweigt war, sondern auch darin, daß ihre Stoffe größtenteils dem Heroenalter, also viel weiter zurückliegenden Zeiten, entnommen wurden, wo die Lebenszustände weniger kompliziert, die Affekte und Leidenschaften weniger gemischt und primitiver Art waren. Die handelnden Personen waren Könige, Fürsten, Heerführer, hochgestellte Frauen

Digitized by Google

mit dienendem Personal, in denen naturgemäß der typische Charakter den individuellen überwog. Dann waren auch die Eigentümlichkeiten des griechischen Theaters, sein riesiger Umfang, die schwer bewegliche Scenerie, das Schauspielerkostüm von Einfluß. Eine feinere Charakternüancierung hätte auch eine feinere Mimik gefordert, und diese war dem Schauspieler durch die Maske unmöglich; und wäre sie auch möglich gewesen, für den entferntern Zuschauer wäre sie doch eben sowohl wie die feinern Modulationen der Recitation verloren gegangen. Daher begreift es sich leicht, warum Schillers im tragischen Stil der Alten gehaltene Braut von Messina den modernen Zuschauern zwar durch gewaltige poetische Kraft imponierte, aber sie fremdartig wie ein exotisches Gewächs anmutete. „Die Personen", schrieb ein Recensent, „gleichen Gemälden von schöner Bildung *ohne Physiognomie*", d. h. ohne individuellen Gesichtsausdruck. Schiller betrachtete aber auch selbst sein Stück nur als ein Experiment, als Versuch, was einem modernen Tragiker im Stil der Alten erreichbar sei, und kehrte gleich darauf im Tell zu einem mehr individualisierenden Stile zurück. Indes tragen auch im Tell die Charaktere zumteil noch den Stempel des symbolischen Kunststils; und das ist auf Rechnung der mittlerweile erschienenen natürlichen Tochter von Goethe zu setzen, an welcher Produktion Schiller „die hohe, alles Stoffartige vertilgende, *alles* zum Glied eines idealen Ganzen machende *Symbolik*" rühmte. So finden wir denn auch im Tell noch eine ganze Reihe symbolischer Gestalten. Die drei Häupter des Schweizerbundes repräsentieren nicht etwa bloß die drei Urkantone, sondern auch drei verschiedene Lebensalter und damit drei gesonderte Stufen der Charakterentfaltung. Geßler stellt den tyrannischen Fürstenvertreter, Attinghausen das untergehende alte, freiere, dem Volke wohlwollende Rittertum dar, Rudenz den anfangs zum Fürsten, dann zum Volk sich hinneigenden, immer unselbständigen neuern Adel. Ruodi ist die redselige Menge, Stüssi das geringe Volk. Jäger, Fischer, Hirten haben ihre Vertreter, die in wundervollen Liedern die poetischen Seiten ihrer Berufs- und Lebensweise zum Ausdruck bringen. Bertha

Digitized by Google

ist wie nach Geburt so auch nach Denkart die vaterländische Edle, Gertrud die großherzige Schweizer-Portia. Aber alle diese Gestalten, obwohl in symbolischen Grundzügen angelegt, treten doch zugleich, wie es sein soll, als lebenswarme leibhaftige Einzelwesen in bestimmten Umrissen vor unser Geistesauge. Ein echter Dichter, so lange er noch in der Vollkraft des Geistes steht, so lange seine Phantasie ihre schöpferische Kraft, sein Herz die Glut des Gefühls bewahrt — und Schiller hatte von beiden damals trotz eines siechen Körpers noch nichts eingebüßt — so lange wird er von der Hinneigung zum individuellen Charakterisieren beherrscht, stellt aber zugleich, ohne es immer zu wissen und zu wollen, im Besondern das Allgemeine dar. Das Typische und Symbolische gesellt sich seinen Charaktergebilden von selbst zu.

§ 173. Es erhebt sich weiter die Frage, ob alle Arten von Charakteren, deren es, wie wir sahen, eine unendliche Mannigfaltigkeit gibt, in der Dichtkunst verwendbar sind. Es gibt gute und böse Charaktere, starke und schwache, große und kleine; es gibt aber auch solche, worin sich Größe mit Güte, Größe mit Bösartigkeit, Güte mit Stärke, Güte mit Schwäche paart, und wieder andere, worin sich Bösartigkeit mit Schwäche vereinigt; und jeder dieser Charaktermischlinge kann wieder durch angeborenes Temperament besondere Nuancen erlangen. Darf der Dichter uns alle die Charakterarten und -Varietäten in seinen Schöpfungen vorführen? Befragt man den Dichterbrauch, so ist man geneigt, mit Ja zu antworten; denn in der Poesie begegnet uns eine fast ebenso große Anzahl von Charakterschattierungen als im Leben, und bei großen Dichtern, wie Shakespeare gerade die mannigfaltigsten. Die Poetiker aber untersagen den Gebrauch zweier Arten, der absolut bösen und der absolut guten Charaktere. Gehen wir auf unsere Grundlage der Ästhetik zurück, so müssen wir, da die Erregung von Lustwirkungen die Aufgabe jeder Kunst und so auch der Dichtkunst ist, die Vorführung von zugleich bösartigen und schwachen Charakteren, die weder Tugenden der Güte noch Tugenden der Größe besitzen, weder Liebe noch Achtung erwecken, von der

Digitized by Google

Poesie gänzlich ausschließen, es sei denn, daß der Dichter sie als Folie zur Hervorlichtung guter und großer Charaktere verwende. In dem Punkte können wir uns also mit der herrschenden Ansicht einverstanden erklären. Wie aber steht es um die poetische Brauchbarkeit ganz vollkommener Charaktere, d. h. solcher, in denen sich Güte mit Größe und Stärke verbindet? Auch sie werden von den meisten Poetikern, dem alten Stagiriten an der Spitze, in der Poesie, wenigstens im Drama, für unzulässig erklärt. Dies erscheint auf den ersten Blick seltsam, da ja ein Ideal liebender Kraft in dem aufnehmenden Leser und Hörer die höchste und edelste Lustwirkung hervorbringen muß, erklärt sich aber daraus, daß die Poetiker die Darstellung solcher Idealcharaktere für unmöglich halten. In der That steigert sich mit der Vollkommenheit des darzustellenden Charakters die Schwierigkeit der Darstellung, und je höhern und reinern Regionen ein solcher Charakter angehört, eine desto genialere Künstlerkraft wird zur Ausführung seines Bildes erfordert. „Je weiter", sagt Jean Paul, „vom sittlichen Ideal der Maler heruntersteigt, desto mehr Charakteristik steht ihm zu Gebot." Das Bild des Gottmenschen, und noch mehr das seines Vaters, mußte selbst dem Pinsel eines Klopstock mißlingen. Dennoch ist, der herrschenden Vorschrift zuwider, die Schilderung möglichst edeler und vollkommener Charaktere nicht bloß für zulässig in der Poesie, sondern sogar für anstrebens- und lobenswert zu erklären. Wie die Aufgabe der Menschheit eine fortschreitende Annäherung an ein in unendlicher Ferne liegendes Ziel der Vollkommenheit ist: so wächst auch der Adel und die Größe der dem Dichterpinsel ausführbaren und dringend anzuempfehlenden Charakterbilder ins Unendliche; und der Poetiker, der hier dem Dichter eine Grenze steckt, leistet der Poesie einen schlechten Dienst, weil er damit die höchsten und menschenwürdigsten Lustwirkungen untersagt. Große Dichter sollten daher, wie Jean Paul sich ausdrückt, „öfter den Himmel aufsperren, als die Hölle, wenn sie zu beiden den Schlüssel haben. Der Menschheit einen sittlich idealen Charakter, einen Heiligen hinterlassen, verdient Heiligsprechung. Ein Geschlecht

Digitized by Google

nach dem andern erwärmt und erhebt sich an dem Heiligenbilde." Gewiß, Charakterbilder, wie Goethes Iphigenie, wie die Prinzessin im Tasso, sind nicht bloß weit in die Jahrhunderte fortleuchtende Sternbilder am litterarischen Himmel, sondern zugleich idealisch schöne Gemütsformen, an deren Betrachtung fort und fort unzählige Gemüter sich ethisch auferbauen. Man wendet vielleicht ein, mit solchen Lehren setze man die Poesie zu einer Dienstmagd der Ethik herab. Wäre das wahr, so gäbe man ihr wenigstens eine hohe und edle Herrin. Aber in der That reicht hier, wie so oft, die Dichtkunst der Tugendlehre als eine ebenbürtige Schwester hülfreich die Hand. Aus dem Wesen und der Aufgabe der Poesie selbst folgt unmittelbar, ohne Zuhülfenahme der Grundgesetze der Ethik, daß sie erhebendern, stärkern und reinern Lustwirkungen vor den niedern, schwachen und gemischten den Vorzug geben muß. Auf die Vorschrift also, daß der Dichter guten und großen Charakteren, um sie für den poetischen Gebrauch zu qualifizieren, Böses und Unedles zuzumischen habe, sollte man nicht ein so starkes Gewicht legen, dafür aber ein um so stärkeres auf die Forderung, absolut böse und schlechte Charaktere der Dichtung fern zu halten.

§ 174. Merkwürdiger Weise sind aber die Kunstrichter, welche die Einführung schlechthin böser Charaktere dem Dichter untersagen, in konkreten Fällen oft geneigt, von ihrem Verbot etwas abzulassen. Mit Schillers Franz Moor in seinen Räubern z. B., mit dem Mohr im Fiesko, mit dem Präsidenten und dem Sekretär Wurm in Kabale und Liebe, mit Goethes verkommenen Taugenichts Söller in den Mitschuldigen, mit Shakespeares grausigem Richard III. wissen selbst strenge Kritiker sich auszusöhnen. Es wurde schon im vorigen Paragraphen im allgemeinen zugestanden, daß böse und gemeine Charaktere als hebende Folien guter und hoher in Dichtungen benutzt werden können. Das läßt sich allenfalls auf Franz Moor anwenden. Auch der Mohr im Fiesko ist mit Rücksicht auf die Hauptfigur gezeichnet; seine Rolle ist gleichsam eine Parodie auf die vom Haupthelden gespielte. Selbstsucht treibt ihn, wie den Fiesko. Allein dieser gemeinsame Charakterzug wirkt nicht als ver-

Digitized by Google

schönernde Folie auf die Hauptgestalt. Dem Fiesko rechnen wir das Besiegtwerden durch die Eigensucht um so höher als Schuld an, je reicher ihn die Natur mit Anlagen zum Guten ausgestattet hat; während der Mohr gegen unsere sittliche Indignation dadurch geschützt ist, daß er als Produkt eines sittlich unentwickelten Gesellschaftszustandes erscheint, worin das Bewußtsein des Unterschiedes von gut und böse noch schläft. Daher die zwiespaltlose Freiheit der Stimmung in ihm, der kecke Humor, der die Zuschauer mit fortreißt und den moralischen Unwillen nicht aufkommen läßt. Ein Gleiches läßt sich nicht von dem Bösewichterpaar in Kabale und Liebe sagen. In ihm erscheint das Böse als feige Niederträchtigkeit ohne die Beimischung eines gewissen Humors, der es in Muley Hassan mildert, und eben ohne das Gepräge des Großartigen, das ihm in Franz Moor aufgedrückt ist. Der Präsident, obwohl den höhern Gesellschaftskreisen angehörig, ist nicht minder gemein, als der Sekretär Wurm, ja ihm untergeordnet, da Wurm die Fäden der Intrigue spinnt, denen der Präsident folgt. Schiller scheint selbst das Gefühl gehabt zu haben, daß er diesen in Egoismus versunkenen Charakteren, um sie erträglich zu machen, doch einen menschlichen Zug geben müsse; und so ließ er den Präsidenten seinem Sohn zu Liebe das Gewissen ganz unterdrücken und den Sekretär für Louise Miller eine aufrichtige und warme Zuneigung empfinden. Wie Schiller dazu kam, so düstere Gestalten in sein Gemälde aufzunehmen, ist leicht erklärlich. Es galt ja, in dem Stück ein Zeitgemälde zu geben und die Rechte des Herzens den Standesinteressen gegenüber zu verfechten; kein Wunder, wenn der jugendlich zürnende Dichter die Vertreter des Gegenprincips in recht häßlichen Farben malte. Keine Entschuldigung gibt es nach meinem Gefühl für die Einführung eines Charakters, wie Goethes Söller. Goedeke hat freilich auch diesen in Schutz zu nehmen gesucht. „Als Goethe," sagt er, „das Stück dichtete, ging er nicht von ästhetisch-moralischen Ansichten solcher Art aus; er setzte vielmehr beim Publikum so viel gesunde Natur und Kraft voraus, um das objektiv wahre Bild, das er vorführte, ohne sein Zuthun zu richten." Daß

Digitized by Google

der Dichter nicht von moralischen Gesichtspunkten aus seine poetischen Gestalten schuf, soll ihm nicht verdacht werden, aber wohl, daß er diejenigen moralischen Forderungen nicht beachtete, welche die Ästhetik in ihrem eigenen Interesse stellen muß. Es war keine „gesunde Natur und Kraft", was er bei den Zuschauern voraussetzte, wenn er annahm, diese würden an einem rein aus widerwärtigen Elementen zusammengesetzten Charakter Gefallen finden. In Shakespeares Richard III. sehen wir die Hauptperson zur Befriedigung großartiger Herrschbegier einen überlegenen Verstand und heroische Kühnheit und Kraft entfalten, und das macht sie zu einer mächtig ergreifenden dramatischen Gestalt, wenngleich ihre Selbstsucht unser sittliches Gefühl empört. Der Dichter zwingt uns durch die geniale Kunst, womit er jene Tugenden der Größe an Richard III. veranschaulicht, zu widerwilliger Bewunderung und zum regsten Interesse an diesem Charakter, und dies gelingt ihm um so mehr, als er den gänzlichen Mangel der Tugenden der Güte in ihm, seine Lieblosigkeit, seinen Menschenhaß, seine Grausamkeit durch die allgemeine Selbstsucht der Zeit, worin er erwuchs, begreiflich zu machen verstanden hat. Es läßt sich nicht verkennen, daß der weitaus größere Teil des Theaterpublikums weniger auf edle Lustwirkungen, als auf starke Erregungen versessen ist, und alle Charaktere, worin mächtige Leidenschaft, rücksichtslose Kraft, Verwegenheit und List sich geltend machen, bei ihm auf das lebhafteste Interesse rechnen dürfen; und man darf sich auch nicht wundern, wenn dramatische Dichter, die es auf den Beifall der Mehrheit abgesehen haben, diesem Hange fröhnen und zuletzt (wie auf französischen Bühnen) einer blasierten Menge die schauderhaftesten Charakterungetüme vorzuführen wagen. Aber zu loben ist das wahrlich nicht. Der Dichter hebt die nachteilige Einwirkung solcher Charaktere auch dadurch nicht wieder auf, daß er zuletzt die strafende Nemesis den Schuldigen erreichen läßt. „Was hilft," sagt Jean Paul, „ein Schiffbruch pestkranker Teufel? Sie stecken eben strandend an. Es schadet immer, das Laster lange anzuschauen; die Seele zittert vor dem offenen atmenden Schlangenrachen, endlich taumelt

Digitized by Google

sie und — fällt hinein." Und an einer andern Stelle: „Der Dichter bedenke die Gewalt sittlicher Charaktere im Gedicht, die Jahrhunderte lang ungeschmälert fort wirkt und bessert, während außerhalb des Gedichtes, im Leben, die guten Charaktere oft, auf enge Zeiten und Räume beschränkt, von allerhand irdischen Verhältnissen verschattet, nur vorübergehend und mit halbem Feuer wärmen. Predigt der Philosoph Irrtümer, so gehen sie in kurzer Zeit unter durch Widerlegung, sogar durch stumme; der Dichtung aber, selbst der giftigsten, zieht keine Zeit den Giftstachel aus, und noch nach Jahrtausenden strömt der Dichter ein, der sittliche als befruchtender Nil, der der unsittliche als vernichtender Eisgang." Man darf nicht besorgen, daß die Ausschließung der durchaus unsittlichen Charaktere dem dramatischen Dichter den Kreis der Auswahl zu sehr verenge. Von den sittlich vollkommenen bis zu den absolut verwerflichen herab bleibt ihm die ganze Reihe der aus gut und böse, stark und schwach gemischten Charaktere, eine Leiter von unzähligen Stufen, übrig. Es wird sich uns noch mehrfache Gelegenheit bieten, auf diese in der Dichtung zulässigen Charakter-Mischlinge zurückzukommen.

§ 175. Eine nicht unwichtige Frage, auf welche sich aber die Poetiker wenig einzulassen pflegen, ist die, ob *fertige oder werdende Charaktere* dem Drama und der Dichtung überhaupt mehr zusagen. Es hat sich oben (§ 41 u. ff., Bd. I) bei der Betrachtung der Kunstmittel der poetischen Gestaltenmalerei gezeigt, daß die Phantasie das Werdende, Entstehende, Wechselnde leichter als das fertig Dargebotene auffaßt und nachschafft. Dies legt den Gedanken nahe, ob nicht, was von der dichterischen Malerei körperlicher Gestalten gilt, auch von der Darstellung der Gemütsformen, also der Charaktere gelten möge. Sehen wir uns hierauf die Charaktere einer Reihe von Dramen an, so stellen sich uns die meisten als fertige dar. Das kann nicht befremden, wenn man erwägt, daß die Handlung eines Dramas sich meistens auf einen Zeitraum beschränkt, der für das Werden und Wachsen eines Charakters, für das Durchlaufen einer Reihe von Entwickelungsphasen nicht groß

Digitized by Google

genug ist. Anders im Epos und Roman, z. B. in Wilhelm Meisters Lehrjahren von Goethe. Hier ist der Haupthelb keineswegs von vornherein eine festumschriebene Charaktergestalt; man hat auch den Tadel erhoben, daß er von manchen Nebenpersonen, z. B. von Lothario, dem Abbé, dem Oheim, Nathalie, ja selbst von Jarno und Therese zu sehr in Schatten gestellt werde. Allein gerade daß diese Nebenfiguren durchweg als fertige Charaktere neben Wilhelm, als dem stets Wachsenden, auf eine unendliche Entwickelung Hindeutenden, erscheinen, sichert ihm unsere vorherrschende Teilnahme. Wenn er gleich das Wohlgefallen, das der Anblick einer entschiedenen, abgeschlossenen Individualität gewährt, augenblicklich noch vermissen läßt, und wir ihm, wie Schiller sich ausdrückt, „eine vollere und höhere Befriedigung auf eine ferne Zukunft kreditieren müssen“: so überwiegt doch der Reiz der unendlichen Perspektive, den sein Geistes- und Gemütsreichtum, sein Bildungseifer und seine Bildsamkeit uns eröffnet, bei weitem den aus der Anschauung jener fertigen Gestalten entspringenden Genuß. Ein anderes Beispiel eines sich entfaltenden Charakters ist der Haupthelb in Goethes Hermann und Dorothea, einer epischen Dichtung, die, wie Schiller richtig bemerkt, durch die Enge des Schauplatzes und den kurzen Ablauf der Handlung und ebenso durch die Sparsamkeit der Figuren sich dem Drama annähert. Um so mehr Bewunderung verdient es, daß trotz der zeitlichen und räumlichen Beschränktheit der Handlung die Darstellung des Hauptcharakters als eines wachsenden und reifenden so glücklich durchgeführt ist. Hermann*), von Haus aus ein typisches Bild jener gleichmütigen, leidenschaftlosen, wortkargen rein- und gradgesinnten Bürger, entwickelt sich zum Erstaunen der Eltern und der Hausfreunde an dem erwärmenden Strahl einer edlen Liebe rasch zu einem mutig entschlossenen, leidenschaftlich bewegten, patriotisch gesinnten, beredten Jüngling. Schon bei seinem Bericht über das erste Zusammentreffen mit Dorothea fällt dem Pfarrer die Umwand-

* Dieser Abschnitt bis S. 517 Z. 17 v. o., ist schon in Bd. I, S. 177 behandelt, hier jedoch des Zusammenhangs wegen von dem Herausgeber nicht gestrichen worden.

Digitized by Google

lung seines Wesens auf. Weitere Anzeichen derselben sind die Gesprächigkeit, die er im zarten Gesange zeigt, und die Entschiedenheit, womit er der Ansicht des Apothekers über das Heiraten in Kriegszeiten entgegentritt, eine Entschiedenheit, die der Vater mit verwundertem und wohlgefälligem Lächeln bemerkt. Im vierten Gesange sehen wir im Gespräch mit der Mutter den Quell seiner Gefühle heftig und leidenschaftlich zu Tage brechen:

Wie! Du weinest, mein Sohn? . . .
Daran erkenn' ich dich nicht; das hab' ich niemals erfahren!

Im fünften Gesange erregt die Beredsamkeit, womit er die Bitte um des Vaters Zustimmung unterstützt, aufs neue die Verwunderung desselben:

Wie ist, o Sohn, dir die Zunge gelöst! u. s. w.

Und so entwickelt sich auch weiterhin sein Charakter vor den Augen seiner Freunde, bis ganz am Schlusse der Dichter sein Bild in höherm Glanz ausstrahlen läßt, indem er es durch den Ausdruck vaterländischer Gefühle verklärt. — Man darf die Bezeichnung *werdende Charaktere* nicht mißverstehen. Jeder Charakter eines Dramas bringt vornherein die Keime mit, aus denen sich alles, was im Laufe der Handlung von ihm zur Erscheinung kommt, entwickelt; die werdenden haben aber im Vergleich mit den fertigen das Eigene, daß in ihnen erst durch die Handlung jene Keime zur vollen Entfaltung gelangen. Als ein Beispiel eines *dramatischen* Charakters dieser Art kann uns Schillers Jungfrau von Orleans dienen. Es liegen in ihr ursprünglich beisammen die Keime eines heroisch männlichen und eines liebevoll weiblichen Gemüts, beide bis zur Eröffnung der Handlung in beschränkten Lebensverhältnissen noch nicht zur Entwickelung gelangt. Nach ihrem Hervortreten aus der Dunkelheit entfaltet sich zuerst rasch und glänzend die heroische Seite ihres Wesens. Bis in den dritten Akt hinein sehen wir sie gleich einem Engel ohne Schwächen und Fehler wie die personifizierte Erhabenheit walten und schalten. Freund und Feind, König und königliche Helden, Karl, Dunois, Talbot, schwinden zu kleinen Gestalten zusammen; jeder Widerstand ist ohnmächtig

Digitized by Google

gegen sie. Eine solche Erscheinung, die jeden Gegner mit zermalmender Kraft niederwirft, ist keine Person für die Tragödie. Ein tragischer Charakter muß gegen gewaltige Hindernisse, seien es äußere oder innere, mit Aufbietung aller Geistes-, Gemüts- und Willenskräfte ankämpfen und durch Entfaltung seines Wertes in diesem Kampf unser Mitleid erringen. Johannas bisherigen Siegeslauf betrachteten wir eher mit jeder andern Empfindung, als mit Mitleid und Furcht. Nun aber erwächst in ihr plötzlich aus dem eigenen Herzen ein mächtiges Hemmnis: das Weibliche in ihr tritt zum Heroischen in einen furchtbaren tragischen Gegensatz. Dem einzigen noch lebenden Hauptführer der Feinde gegenübertretend, fühlt sie sich unfähig ihn zu töten, verletzt mit der Schonung des Gegners ihr Gelübde und verwandelt sich auf einmal aus einem großartigen epischen Charakter in einen nicht minder großartigen dramatischen. Man hat diese plötzliche Umwandlung als eine unnatürliche getadelt. Ich glaube sie in meinem Leben Schillers (III, S. 177 ff.) gerechtfertigt und auch nachgewiesen zu haben, daß sie in der Dichtung genügend vorbereitet ist. Schon in der Schlußscene des zweiten Akts ist es das weiblich Schöne, das Kindliche ihres Wesens, wodurch sie Burgunds Haß und Rachedurst überwindet („Ihre Rede ist wie eines Kindes"). Dann erscheint sie im dritten Akt als eine Friedensgöttin, einen Kranz statt des Helms auf dem Haupte, und vollendet die angebahnte Versöhnung. Zwei ruhmgekrönte Helden, Dunois und La Hire, werben um ihre Hand. Sie weist die Anträge zurück; aber die Heftigkeit, womit sie es thut, verrät, daß sie den Gefühlen nicht unzugänglich ist, für welche der König und der Erzbischof sie zu stimmen suchen. Auch das Phantom des schwarzen Ritters, das ihr in der Schlacht entgegentritt, nicht um sie aufrichtig zu warnen, sondern sie an sich selbst irre zu machen, versinnlicht den bereits entstandenen innern Herzenszwiespalt und gibt ihrer bangen Ahnung einen symbolischen Ausdruck, die gleich darauf in der Begegnung mit Lionel sich erfüllt. Im fünften Akt sehen wir Johannas Gemütsentwicklung in der dritten und letzten Phase angelangt. Jetzt stellt

Digitized by Google

sich ihr Charakterbild in vollem Glanze dar, während wir in der ersten Phase nur das Dämonisch-Erhabene ihres Wesens, in der zweiten das Heroische mit dem Weiblichen im Kampf erblickten. Anfangs tritt uns die unerprobte, jetzt die geprüfte Tugend entgegen; anfangs ein heiliges Streben in einem streng verschlossenen Herzen, jetzt das tiefe Pflichtgefühl in einem Busen, den Mitleid und Liebe geweiht haben. Aus den Leiden der Verbannung, des Mangels, der Flucht ist ihre Seele wie neugeboren hervorgegangen; der Orkan hat die Natur gereinigt und sie. Am erreichten Ziel ist ihr die volle Charakterentfaltung zuteil geworden; und so erscheint sie der Apotheose würdig.

§ 176. Bei der Betrachtung der Charaktere läßt sich ferner die Frage aufwerfen, *ob gegebene oder erfundene Charaktere der Dichtung mehr zusagen*. Unter *gegebenen* versteht man solche, die dem Dichter durch die Geschichte oder die Tradition überliefert, oder im Lebensverkehr, oder auch in Dichtungen anderer ihm entgegengetreten sind, unter *erfundenen* solche, die er eigens für sein Kunstwerk mit freier Phantasiethätigkeit geschaffen hat. Vorab ist zu bemerken, daß zwischen beiden Arten von Charakteren eine ganz scharfe Grenze sich nicht ziehen läßt. Die gegebenen sind vollständig so, wie sie gegeben sind, für den Dichter nicht brauchbar; sie bedürfen, wie sich zeigen wird, in allen Fällen einer Umbildung durch schöpferische Thätigkeit der Phantasie; und zu den erfundenen entlehnt er in der Regel wissentlich oder unwissentlich die elementaren Bestandteile wenigstens anderswoher. Betrachten wir zuerst sein Verfahren bei der Wahl eines gegebenen Charakters, und nehmen wir an, dieser sei ein *historischer*. Auch da ist wieder zu unterscheiden der Charakter der geschichtlichen Person, wie er in der Wirklichkeit war, von seinen Spiegelbildern in den Schriften der Historiker. Der erstere war natürlich nur *einer*, seine Abbilder bei den Geschichtschreibern sind selten oder nie genau übereinstimmend. Was Schiller von seinem Wallenstein sagt:

> Durch der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
> Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte ...

Digitized by Google

das gilt von jeder hervorragenden historischen Person. Der Dichter wendet sich, wenn er eine solche Gestalt vorführen will, gewöhnlich an den Historiker und findet sie hier schon aus einem bestimmten Gesichtspunkt aufgefaßt, organisiert und gezeichnet, aber nicht so organisiert, wie er es für seine Aufgabe bedarf. Daß er das Charakterbild von der Hand eines in Parteianschauungen befangenen Geschichtschreibers nicht gebrauchen kann, versteht sich von selbst; denn für den Dichter ist der Standpunkt eines Parteigängers zu niedrig. Aber auch das Bild, das ein wahrheitsstrebender Historiker entworfen hat, genügt seinen Zwecken nicht. Der Geschichtforscher spürt mit gewissenhafter Sorgfalt den thatsächlich feststehenden Lebensäußerungen eines historischen Charakters nach und konstruiert sich daraus das Gesamtbild desselben; der Dichter wird in der Regel nur von einem oder von einigen Hauptzügen einer geschichtlichen Person, von einer besondern Lebensäußerung, einer besondern That derselben lebhaft berührt und aufgeregt, hält diese fest und formt sich nun das Gesamtbild mit frei ergänzender Erfindung der Nebenzüge. Dem Historiker ist die Hauptsache die treue Portraitierung seines Helden; dem Dichter ist es nicht um die möglichst große Ähnlichkeit des von ihm geschaffenen Bildes mit dem Urbilde, sondern um eine Gestalt zu thun, welche in dem Beschauer eine möglichst starke und edle ästhetische Lustwirkung erregt. Dieser zu gefallen weicht er von dem Urbilde in vielfachen Zügen ab; in wie vielen und wie bedeutenden er abweichen darf, das ist durch das Publikum, für welches er dichtet, und den Grad des Bekannt- und Berühmtseins des darzustellenden Charakters bedingt. In der Umbildung des Charakters des spanischen Infanten durfte Schiller weit kühner verfahren, als in der des Wallensteinschen, weil er für ein deutsches Theaterpublikum dichtete und Don Karl keine Person von weltgeschichtlicher Bedeutung geworden ist. Im allgemeinen werden Charaktergestalten der Specialgeschichte eine freiere Bewegung, als die der Weltgeschichte, der umformenden Phantasie des Dichters gestatten. Ändert er an den allgemein bekannten welthistorischen Charakter einen Hauptzug, so gerät

Digitized by Google

der Leser oder Zuschauer in einen Zwiespalt der Auffassung, welcher dem Eindruck des dichterischen Bildes Abbruch thut. Wenn dies den Spielraum, den solche Charaktere der umbildenden Dichterphantasie lassen, bedeutend verengt, so gewähren sie dagegen anderseits dem Dichter auch einen hoch anzuschlagenden Gewinn, den nämlich, daß er die Grundzüge derselben als seinem Publikum bekannt voraussetzen darf, folglich sie nicht erst kunstvoll zu veranschaulichen braucht. „Ein Sokrates, ein Cäsar", sagt Jean Paul, „tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus; ein Name ist hier eine Menge von Situationen". Und ebenso, wie mit großen historischen Charakteren, verhält er sich mit allbekannten, in der Vorstellung der Menschen feststehenden Gestalten der Mythen- und Sagenwelt. Der Dichter, welcher Zeus, Apollon, Athene, oder Achilleus, Agamemnon, Odysseus in seine Dichtung aufnimmt, darf in der Ausmalung ihrer Charaktere an gewissen Zügen nichts ändern, ist also in seiner schöpferischen Thätigkeit beschränkt, hat aber dafür auch den Vorteil, ein umständliches Einführen dieser Gestalten und viel Motivieren sich ersparen zu können. Die Beschränkung, die ihm die feststehenden Charaktere auferlegen, ist jedoch nicht so groß, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Es wurde schon oben (§ 167) bemerkt, daß die drei größten griechischen Tragiker in je einer Tragödie *eine und dieselbe Sage* vom Muttermörder Orest behandelt haben, und dennoch die drei Stücke sich sehr verschieden darstellen. Diese Verschiedenheit würde, da neben der Fabel auch die Träger der Handlung, die Charaktere, in ihren Grundzügen übereinstimmen, nicht wohl erklärlich sein, wenn nicht die drei Dichter sich die Freiheit gewahrt hätten, *in der Art und Weise, wie* sie dies gegebene Handeln aus den gegebenen Charakteren herleiteten, autonom und eigentümlich zu verfahren. — Betrachten wir noch den Fall, wo der Dichter einem fremden poetischen Werke anderer Gattung, z. B. der Dramatiker einem Epos, einem Roman, einer Novelle einen oder mehrere Charaktere entnimmt. Man sollte denken, in diesem Falle werde dem Dichter, wofern nicht das entlehnte

Digitized by Google

Charakterbild ein ursprünglich mißlungenes ist, die Mühe der Umbildung ganz erspart; findet er doch das Aufnehmende bereits dichterisch organisiert und geformt vor. Allerdings, leichtfertige dramatische Poetaster, die nur dem Tagesbedürfnis eines wechselsüchtigen Theaterpublikums genügen wollen, machen es sich bei dem Borgen der Charaktere wie der Handlung aus einem beliebten Romane bequem, rechnen darauf, daß die Wirkung des Romans auch ihrem Drama zu gut kommen werde, und spekulieren manchmal richtig. Allein dramatische Dichter, die es mit ihrer Aufgabe ernst nehmen, werden bei der Entlehnung von Charaktergestalten aus einer erzählenden Dichtung der breiten Kluft zwischen epischen und dramatischen Charakteren und der Schwierigkeit, diese Kluft zu überbrücken, inne werden — ein Punkt, auf den sich noch später Gelegenheit bieten wird zurückzukommen.

§ 177. Was bisher über die gegebenen Charaktere gesagt worden, könnte zu der Ansicht führen, es sei dem Dichter anzuempfehlen, sich vorzugsweise an frei erfundene Charaktere zu halten, weil er ja in der Schöpfung und Organisierung dieser nicht durch mancherlei Rücksichten beschränkt, nicht zur Umbildung genötigt sei, und daher seine Kraft ungeschmälert auf die Ausbildung verwenden könne; abgesehen davon, daß ein selbstgeschaffener Charakter, ein vollkommen eigenes Kunstgebilde dem Schöpfer als eine höhere, weil originellere Leistung angerechnet werde. Trotzdem sehen wir gerade die großen dramatischen Dichter, denen es am allerwenigsten an Erfindungskraft fehlt, vorherrschend überlieferte Gestalten zu ihren Hauptheldeu wählen und erfundene mehr den Nebenrollen zuteilen. Das hat beides seine guten Gründe. Erstens ist das Schaffen eines erfundenen Charakters nicht leichter, als das Umformen eines gegebenen. Der gegebene leistet für die schöpferische Thätigkeit der Dichterphantasie gleichsam den Dienst eines Krystallisations-Ansatzpunktes; an den vorhandenen Kern schießen die frei erfundenen Züge wie in Strahlen an. Wahl macht Qual. Jean Paul schildert humoristisch die Not eines Dichters, der sich sowohl in den Charakteren wie in der Handlung auf

Digitized by Google

freie Erfindung angewiesen sieht. „Welche Erfindungsfoltern," sagt er, „steht nicht schon der gemeine Romanschreiber aus? Daß er eben über die ganze Unendlichkeit möglicher Welten von Charakteren, Ständen, Zeiten, Völkern, Ländern, Zufällen zu gebieten hat, diese Fülle drückt den Mann. Wenn er, der jetzt die ersten Zweige sucht, woran sein Gewebe zum Abspinnen gehängt werden soll, bedenkt, welche Waldungen dazu vor ihm liegen: so ist wohl kein Wunder, daß er lieber das Beste stiehlt, als das Schwerste selber macht. Denn hat er sich endlich über Charaktere und Lagen entschieden, so muß er in den ersten Scenen unbekannte Menschen und Bestrebungen erst verkörpern und beseelen, was der Dichter, der ein bekanntes fertiges historisches Weltteilchen wählt, sich erspart." Wer es also bei der Wahl selbsterfundener Charaktere auf den Ruhm origineller Erfindungskraft abgesehen hat, muß wenigstens darauf gefaßt sein, diesen Ruhm mit bedeutend erhöhter Mühe zu erkaufen. Übrigens pflegt der Dichter, wie schon im vorigen Paragraphen angedeutet wurde, bei der Ausführung eines erfundenen Charakters weit mehr zu entlehnen, als er oft selbst weiß. Aus Lebensverkehr und Lektüre strömen ihm durch Erinnerung bewußt und unbewußt charakteristische Züge zu, wodurch er seinem Bilde Farben und Umrisse, Leben und Wärme gibt; und wenn er sich auf seinen wahren Vorteil versteht, kümmert er sich auch nicht darum, ob jemand und wer diese Züge schon vor ihm verwendet hat, und denkt wie Goethe:

Ich habe niemals danach gefragt,
Von welchen Schnepfen und Fasanen,
Kapaunen und Welschenhahnen
Ich mir ein Bäuchelchen gemästet. —

Was die dichterischen Nebencharaktere betrifft, die, wie oben bemerkt, häufiger als die Hauptcharaktere, zu den erfundenen gehören, so ist bei diesen, sobald einmal der Dichter über die Grundzüge des Hauptcharakters sich entschieden hat, die schöpferische Phantasie weniger einem peinlichen Schwanken ausgesetzt; denn in einer kunstgerecht organisierten Dichtung stehen die Nebenfiguren zur Hauptfigur in einem bestimmten Verhältnis;

Digitized by Google

sie bilden mit derselben einen geschlossenen Kreis, weisen alle auf die Hauptgestalt wie Radien auf das Kreiscentrum hin: und damit sind der schaffenden Dichterphantasie Richtlinien ihrer Thätigkeit gegeben. Klarer wird das hier bloß Angedeutete durch die demnächst folgende Betrachtung der kunstmäßigen Darstellung der Charaktere werden.

§ 178. Die Kunstmittel der Charakterdarstellung, über welche die Poesie gebietet, sind zweifacher Art, entweder direkte oder indirekte. Zu den direkten gehören Rede, Ton, Mimik, Gebärdesprache und Handeln; unter den indirekten verstehen wir eine Reihe von Kunstmitteln und Kunstgriffen, durch welche die Einbildungskraft der Leser oder Hörer einer Dichtung zu lebendigerm, innerm Schaffen eines Charakters angeregt, oder in diesem Schaffen unterstützt wird. Streng genommen, sind sämtliche Kunstmittel der Charakterdarstellung, auch Rede, Mimik u. s. w. indirekter Natur: denn auch in ihnen stellt sich uns die innere Gemütsform eines andern nicht selbst, nicht unmittelbar dar; wir haben auch aus dem Wort, dem Klang der Stimme, aus der Miene, der Gebärde, dem Thun und Lassen des Menschen auf seinen Charakter erst zu schließen. Allein dieses Schließen erfolgt auf direktere Weise, auf geraderm und kürzerm Wege, als bei den Kunstmitteln, die wir als indirekte bezeichnen; und es bleibt zumal in einer Poetik, welche specielle, praktisch verwertbare Lehrsätze aufzustellen bemüht ist, durchaus ratsam, die zwei Arten von Kunstmitteln der Charakterdarstellung auseinander zu halten. Die indirekten haben in den Lehrbüchern der Poetik bisher nicht die gebührende Beachtung gefunden, und sollen daher hier ausführlicher behandelt werden. Von ihnen möge zunächst die Rede sein.

§ 179. Die Kunstmittel indirekter poetischer Darstellung der Charaktere werden, wie oben bemerkt, teils in der Absicht angewandt, die Phantasie des Lesers oder Hörers zu erhöhter Thätigkeit zu disponieren, teils um die erregte Thätigkeit zu unterhalten, zu unterstützen und nach den Zwecken des Dichters zu leiten. Es ist hier immer festzuhalten, daß wenn man von

Digitized by Google

poetischer Darstellung, von der Entwerfung eines dichterischen Bildes, sei es eines Charakters, sei es einer äußern Gestalt spricht, dabei nicht eine Verwechselung mit einem eigentlich malerischen Bilde stattfinden darf. Der Maler führt dem äußern Auge eine fertige Gestalt vor, der Dichter gibt dem innern Auge Anreize zu selbstthätiger Erzeugung des Bildes. Der Maler wirkt auf den Beschauer seines Gemäldes bis ins einzelne beherrschend und bestimmend, der Dichter auf des Hörers oder Lesers Phantasie blos anregend und ihre Thätigkeit an sehr weiten Banden führend. Der Dichter überläßt, wenn es die Hervorbringung eines innern Bildes gilt, mag dies nun ein Bild von einem äußern Gegenstande oder einer Gemütsform sein, den größten Teil des Geschäftes der Einbildungskraft des Hörers oder Lesers. Dies steht nicht im Widerspruch mit der oft betonten Vorschrift, daß der Dichter der fremden Phantasie keine Anstrengung zumuten dürfe; er fordert nicht von ihr den Ernst der Arbeit und Mühe, er gibt ihr nur den Anstoß zu freier, williger, spielender Thätigkeit. Da das Wirken der Phantasie, gleichviel ob sie das Bild eines sinnlichen Objekts oder einer Gemütsform schafft, im wesentlichen denselben Gesetzen folgt, so wird vieles von dem, was in den §§ 41 ff. Bd. I über die poetische Gestaltenmalerei gesagt ist, auf die dichterische Darstellung der Charaktere anwendbar sein. Es zeigt sich dort, daß wenn der Dichter das Bild eines äußern Gegenstandes in der Phantasie eines andern hervorrufen will, diese zu lebendigerer Wirksamkeit stimmt, wenn er die Wirkung der Erscheinung auf die Zuschauer schildert. Jean Paul, der dieses Kunstmittel innere Bewegung nennt, sagt darüber: „Unsere Phantasie malt nichts leichter nach, als eine zweite. In einer Folio-Ausgabe von Youngs Nachtgedanken mit phantastischen Randzeichnungen von Blake ist z. B. auf dem Blatte, wo Träume gezeichnet werden, die Gestalt für mich fürchterlich, welche gekrümmt und schaudernd in ein Gebüsch starrt; denn ihr Sehen wird mir Gesicht. Um also unserm Geist eine schöne Gestalt zu zeigen, zeigt man ihm nur jemand, der sie sieht.“ Eben so rät Lessing den Dichtern: „Malt uns das Wohlgefallen,

Digitized by Google

die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt." Ganz*) auf gleiche Art kann der Dichter *die Wirkung, die ein Charakter auf andere ausübt*, benutzen, um die Phantasie des Lesers oder Hörers zur selbstthätigen Erzeugung des Charakterbildes anzuregen. Dieses Mittels hat sich Goethe in Hermann und Dorothea mit großer Kunstgewandtheit bedient, um Dorotheens Charakterbild kräftiger hervortreten zu lassen. Indem er die gewaltige Wirkung, welche Dorotheens Gemütsvorzüge auf Hermann gemacht, aufs anschaulichste darstellt, gibt er unsrer Phantasie zugleich den Anstoß, das Charakterbild, das solche Wirkung hervorgerufen hat, angemessen und würdig auszumalen. Hier zeigt sich nun ein bedeutender Vorteil, den der Dichter bei der Benutzung dieses Kunstmittels für die Schöpfung von *innern* Gestalten, von Charakterbildern hat. Wendet er es bei der Darstellung von *äußern* Gestalten an, so kann er dadurch die fremde Phantasie *nur allgemein* zu größerer Energie disponieren, nicht aber sie zu specifisch bestimmter Thätigkeit nötigen. Anders bei Charakterbildern. Hier kann der Dichter denselben Zweck, wie bei Bildern sinnlicher Gegenstände, erreichen, *und zugleich* die fremde Phantasie bestimmen, den Charakter *auf eine besondere Art* auszumalen. Der Grund dieser Verschiedenheit leuchtet ein. Dem einen sagt nämlich dieser, dem andern jener Charakter in höherm Grade zu; der eine wird nur durch innere Vorzüge dieser Art, der andere nur durch Geistes- und Gemütseigenschaften einer andern Art begeistert; zwischen den Charakteren besteht eine sehr entschiedene und starke Wahlverwandtschaft. Daher kann ich, wenn ich ein Gemüt kenne, das sich zu einem andern lebhaft hingezogen fühlt, Schlüsse auf die Beschaffenheit des letztern ziehen; und wenn ich das erstere schwärmerisch vom zweiten ergriffen sehe, so wird meine Phantasie das Charakterbild der Person, der diese Schwärmerei gilt, in einer ganz bestimmten, dem uns bekannten erstern Charakter entsprechenden Weise ausführen.

*) cfr. Bd. I S. 178 u. f., sowie die Anm. Bd. II, S. 516.

Digitized by Google

Äußere Schönheit dagegen steht mehr in dem nämlichen Verhältnis zu den verschiedenen Beschauern, weshalb in der Regel aus der Stärke der Wirkung, die sie hervorbringt, nur auf den Grad der Schönheit, nicht auf die Art derselben geschlossen werden kann. So hat denn auch Goethe, die Wirkung, welche Dorotheens Charakter auf Hermann macht, „nicht in einer unbestimmten Größe, sondern in dem bestimmten Begriff der Angemessenheitbeider Naturen" gezeichnet. Wer auf dieses Kunstmittel der Charakterdarstellung aufmerksam geworden ist, wird es unzählige Male und in der mannigfachsten Abwechselung angewandt finden. Ich weise beispielsweise auf die Kunst hin, womit Goethe in den Wahlverwandtschaften den Charakter Ottiliens in dem Eindruck auf Eduard, Charlotte, den Pensionsgehülfen, den Architekten, den Grafen, den Bräutigam Lucianens, Nanny u. s. w. abspiegeln läßt. Eben so hat Schiller den umfassendsten Gebrauch von diesem Kunstmittel gemacht. Er bringt uns z. B. in der Jungfrau von Orleans den Reflex der Charaktereigenschaften Johannas auf eine höchst kunstvoll wechselnde Art im Könige, im französischen Heer und Volk, im Herzog von Burgund, in Agnes Sorel, in den Waffenbrüdern Dunois und La Hire, in Raimond u. s. w. zur Anschauung und gibt damit unserer Phantasie immer neue Anstöße zur selbstthätigen Ausmalung ihres Seelenbildes nach bestimmten Richtungen hin. — Zweierlei ist aber bei der Anwendung dieses Kunstmittels zu berücksichtigen. Erstens kommt es auf die Art und Weise an, wie die Wirkung eines Charakters ausgedrückt ist, und zwar ob in mehr referierender und reflektierender, oder in mehr darstellender, veranschaulichender Weise. Spricht sich jene Wirkung blos in Berichten und Urteilen aus, so erhält unsere Phantasie einen weit schwächern Anstoß, als wenn sie sich zugleich in Gemütserregung und Handlung kräftig kund gibt. Als erläuterndes Beispiel kann das wiederholt angezogene aus Goethes Hermann und Dorothea dienen. Der Dichter hat dort die rasche und tiefe Wirkung, welche Dorotheens ganzes Wesen auf Hermann ausgeübt hat, nicht etwa in ausführlichen Bekenntnissen Hermanns, sondern viel wirksamer in der Umwandlung seines

Digitized by Google

Wesens dargestellt, und zwar in einer schönen Gradation und in kunstreich wechselnden Zügen. Dann kommt es aber auch zweitens darauf an, in welchen Gemütern man sich das darzustellende Charakterbild abspiegeln läßt. Daß Hermann, wie uns der Prediger aus langjähriger Beobachtung bezeugt, „nichts begehrt, als was ihm gemäß ist," ist uns eine doppelt starke Bürgschaft für den Charakter Dorotheens. Eben so ist der Eindruck, den Werthers Lotte auf die Kinder macht, das zuverlässigste Zeugnis für ihre Herzensgüte, weil Kinder fein fühlen und wahr sind im Ausdruck ihrer Zu- und Abneigung.

§ 180. Die Wirkung des eben besprochenen Kunstmittels erklärt sich daraus, daß eine Gemütsaufregung, die sich lebhaft äußert, sich dem Hörer und Zuschauer leicht und rasch mitteilt, und daß die mitgeteilte Gefühlserregung eine erhöhte Thätigkeit der Phantasie und daher größere Lebendigkeit und Klarheit ihrer Produktionen zur Folge hat. Der darstellende Dichter kann aber von der Leichtigkeit, womit sich Gefühlserregungen mitteilen und von ihrem Einfluß auf die Thätigkeit der Phantasie auch noch in einer andern, etwas abweichenden Art Nutzen ziehen, indem er nämlich, bevor das darzustellende Bild erscheint, die Phantasie des Beschauers vermittelst einer Gemütsaufregung zur energischern Auffassung oder vielmehr Selbsthervorbringung des Bildes prädisponiert, — eine Kunstregel, die gleichmäßig für die Bilder äußerer Gestalten und für Charakterbilder gilt. Erweckt der Dichter zuvor Sehnsucht, Furcht, Erwartung, Hoffnung, Neugier, und zeigt dann den Gegenstand, worauf sich diese Gemütsregungen beziehen, so tritt ein deutlicheres, kräftigeres Bild vor das innere Auge des Lesers oder Hörers. Von der Benutzung dieses Kunstmittels zur Hervorbringung eines Charakterbildes kann man sich wieder durch Schillers Jungfrau von Orleans eine nähere Anschauung verschaffen. Ehe Johanna durch Reden und Handeln ihre Seelengestalt enthüllt, werden wir durch die drei ersten Scenen des Prologs in lebhafte Spannung versetzt, so daß wir uns nach dem Augenblicke sehnen, wo ihr Charakterbild deutlicher

Digitized by Google

hervortritt. Raimond hebt in der zweiten Scene ihre edlere, höhere Natur und Sinnesart hervor. Aber gerade ihr ungewöhnliches, rätselhaftes Wesen und Treiben ist es, was ihren Vater beunruhigt. Sie sucht die Einsamkeit, verläßt ihr Lager in nächtlichen Stunden und verweilt mit ihrer Herde besonders gern an dem schaurigen Druidenbaum. Der Vater will Raimonds Entgegnung, daß nur das Gnadenbild am Baume seine Tochter herbeiziehe, nicht gelten lassen und erzählt einen Traum, worin er Johanna zu Rheims auf dem Königsthrone gesehen. Er deutet diesen Warnungstraum auf tiefen Fall seiner Tochter, die ihrer hohen Begabung wegen sündlichen Hochmut im Herzen nähre. Dagegen erinnert Raimond, wie bescheiden, wie still gehorsam sie ihre Pflichten übe, und welch ein Segen all ihr Wirken kröne. Mit Raimonds Erzählung vom Tigerwolf, den sie bezwungen (Sc. 8) schließt sich die Reihe der prädisponierenden Züge. Wir wissen nun, ehe Johanna noch ein Wort gesprochen, daß sie ein ganz außerordentliches Wesen ist, die Spiele der Jugend meidend, der irdischen Liebe verschlossen, trotz hoher geistiger und körperlicher Begabung bescheiden und willig in Erfüllung ihrer Alltagspflichten, von dem trefflichsten Jünglinge des Dorfes mit ehrfurchtsvoller Resignation geliebt. Hierbei war es dem Dichter weniger darum zu thun, uns vorläufige Ansatzpunkte für das weiter auszuführende Charakterbild zu geben, als unsere Phantasie zu einer energischen Wirksamkeit zu prädisponieren.

§ 181. Jean Paul hat einer besondern Art der Prädisponierung der Phantasie, wenn sie zur Erzeugung kräftigerer Bilder von äußern Objekten dient, den Namen Aufhebung beigelegt; ich möchte sie lieber Enthüllung oder Aufdeckung nennen. Sie besteht darin, daß man eher die Hülle, die Decke, den Vorhang einer Gestalt zeigt, dann die Hülle hinwegzieht und nun erst die Gestalt selbst vorführt. Der epische Dichter z. B. lasse eine Rittergestalt mit niedergelassenem Visier auftreten; nach einiger Zeit lasse er den Ritter das Visier aufziehen, oder gar den Helm abnehmen, und gebe dann nur einige prägnante Züge des aufgedeckten Antlitzes oder Hauptes, etwa

Digitized by Google

wallende gelbe Locken, ein blitzendes blaues Augenpaar, eine lichte schöne Stirn, so ist dem Leser das Bild kräftiger vor das innere Auge gerückt. Die Wirkung dieses Kunstmittels erklärt sich offenbar durch die vorhergehende Spannung, welche der Anblick der Hülle hervorrief, nicht, wie Jean Paul meint, durch die Annahme, daß die Phantasie den mit der Wegziehung der Hülle entstehenden leeren Raum nicht vertragen könne. Fragen wir, ob dieses Mittel auch bei der Darstellung von Charakteren eine Anwendung gestatte, so scheint schon die zuletzt betrachtete Partie aus der Jungfrau von Orleans dafür zu sprechen. Johanna wird gleich in der ersten Scene des Prologs in gedankenvollem *Schweigen, unthätig* an allem, was um sie her geschieht, vorgeführt, und erregt eben dadurch unsere besondere Aufmerksamkeit um so mehr, als sie bald der Hauptgegenstand des Gesprächs der andern wird. Es leuchtet ein, daß dieses Schweigen und diese äußere Unthätigkeit eine gewisse Analogie mit der verhüllenden Decke einer äußern Gestalt haben; denn der Charakter erscheint ja direkter erst durch Reden und Handeln. Allgemeiner aber können wir sagen: Der Dichter wendet in Beziehung auf Charaktere das Kunstmittel der Enthüllung jedesmal an, wenn er ein Charakterbild eine Zeit lang *in ein gewisses Dunkel, in ein rätselvolles Zwielicht hüllt*, ehe er es in seiner wahren Gestalt zeigt. Auch das geschieht im Eingange von Schillers Jungfrau. Johanna erscheint dort zuerst in zweifelhaftem Licht, und der Zuschauer ist anfangs ungewiß, ob Thibauts Besorgnisse nicht einigen Grund, ob die finstern Mächte der Unterwelt nicht einigen Anteil an ihrer Sendung haben. Ähnlich verfährt Shakespeare im Julius Cäsar bei der ersten Einführung seines Haupthelden, des Brutus (dieser, nicht Cäsar, ist der Centralcharakter des Stücks). Brutus erscheint anfangs „mit verschleiertem Blick, voll Gedanken, die für ihn allein geeignet sind"; es gelingt dem lebhaft anklopfenden Cassius nur, ihm wenige Funken zu entlocken. Ebenso hielt Schiller es mit seinem Fiesko; auch ließ er es, wie Shakespeare, nicht an Winken und Andeutungen fehlen, daß hinter der Maske ein anderes Gesicht stecke; ich

Digitized by Google

erinnere nur an Fieskos Wort: „Gehen Sie heim, Bourgognino, und überlegen Sie, warum Fiesko so und nicht anders handelt."

§ 182. Zu den Kunstmitteln, die sich bei der dichterischen Darstellung *äußerer* Gestalten sehr wirksam erweisen, gehört auch der *Kontrast*. Es fragt sich, ob dieser sich bei der Darstellung der Charaktere gleich wirksam bewähre. Die Antwort ergibt sich aus der Betrachtung seiner Wirkungsweise und seiner Anwendung in gegebenen Fällen. Fechner macht in seiner Vorschule der Ästhetik über das Princip des ästhetischen Kontrastes die sehr richtige Bemerkung: „Wenn quantitativ oder qualitativ *verschiedene* Empfindungsreize in solchem Zusammenhange einwirken oder die Vorstellung beschäftigen, daß ihr Unterschied auch wirklich als Unterschied ins Bewußtsein tritt, so hängt daran eine Wirkung, welche nicht als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden kann, sondern diese zugleich übersteigt und abändert." Woher nun der abändernde Zuwachs? Ich meine daher, daß durch die Kontrastwirkung das Denkvermögen auf eine eigentümliche kräftige Weise in den Dienst der Anschauung gestellt wird. Sind wir genötigt, Dinge, die sich unserer äußern oder innern Anschauung darbieten, in Beziehung zueinander zu denken, so zwingt uns ein auffallender, hervorstechender Gegensatz zwischen ihnen, sie in ihren einzelnen Teilen und Merkmalen zu vergleichen und wiederholt zu beschauen; und dadurch verdeutlicht sich uns das Gesamtbild eines jeden. Vorausgesetzt ist hier, daß wir uns genötigt fühlen, die Dinge in Beziehung zu einander zu denken. Dazu ist aber eine teilweise Übereinstimmung in den Merkmalen, also eine gewisse *Ähnlichkeit* erforderlich, weil wir sonst keinen Anstoß zu vergleichendem Beschauen erhalten würden; ferner muß die Verschiedenheit der nicht übereinstimmenden Eigenschaften eine quantitativ oder qualitativ starke sein. Beide Forderungen stellt auch Fechner auf, indem er verlangt: „a) Der Unterschied der Faktoren des Kontrastes muß eine gewisse Schwelle (d. h. einen Grad, von dem an die Einwirkung erst für unser Bewußtsein spürbar wird) übersteigen; b) die beiden Faktoren müssen nicht schlechthin unvergleichbar sein; vielmehr tritt die Kontrastwirkung

Digitized by Google

nach Maßgabe *stärker* ein, als die Faktoren abgesehen von dem kontrastierenden Momente *gleicher* sind, sofern hiemit eine stärkere oder ungestörtere psychische Beziehung zwischen ihnen vermittelt wird. „Zur Erläuterung von b) fügt er hinzu: „Kontrastwirkungen treten zwar im Gebiet der Farben wie der Töne, aber nicht zwischen Farben und Tönen auf; ein schlechtes Bild kann uns *mehr* mißfallen, wenn wir es mit einem guten Bilde, aber nicht wenn wir es mit einer guten Musik vergleichen." Alles dieses gilt aber eben sowohl für die Auffassung von Charakterbildern, als von äußern Gestalten; und wir dürfen daher von vornherein erwarten, Kontrast und Ähnlichkeit in der Dichtung auch bei der Darstellung der Charaktere vielfach angewandt zu finden. Ich komme wieder auf Schillers Jungfrau als erläuterndes Beispiel zurück. Der Dichter hat seine Johanna mit einem ganzen Kreise von Figuren umstellt, die alle dazu mitwirken müssen, ihr Bild in ein helleres Licht zu rücken. Isabeau dient als Schatten, um durch Kontrast die Glorie der Jungfrau zu erhöhen, und je übereinstimmender die beiden Charaktere in mehrern Zügen sind, um so stärker fällt dem Betrachtenden die Verschiedenheit der andern auf. Auch hat es der Dichter unverkennbar darauf angelegt, daß der Zuschauer eine Vergleichung anstelle. Er läßt Isabeau sich selbst als Heerführerin und Prophetin der englisch-burgundischen Partei aufstellen, wie Johanna als die prophetisch begeisterte Führerin der Franzosen erscheint; er führt beide als Versöhnerinnen, als Streitschlichterinnen ein. Beide können sich an kühn unternehmendem Sinne mit Männern messen; aber Johanna ist von den edelsten und heiligsten Absichten, Isabeau von den unlautersten und schlechtesten beseelt. Beide leben im Getümmel der Lager und des Kriegs; aber Johanna bleibt rein und rechnet sich das schwächste Aufkeimen irdischer Begierde zum Verbrechen an, während Isabeau in ihrer Verderbtheit selbst den rauhen Kriegern zum Abscheu wird. In anderer Weise ist Agnes Sorel als ein Bild schöner, die gewöhnlichen Grenzen nicht überschreitender Weiblichkeit neben die Jungfrau gestellt, auf deren starke Seele der schwerste Männerberuf geladen wurde.

Digitized by Google

Agnes erregt Liebe, wie Johanna, aber nicht mit ehrfurchtsvoller Bewunderung gemischte. Agnes zeigt, wo Gefahr droht, die edle Bereitwilligkeit zu Opfern und Entsagungen, womit uns in Zeiten der Bedrängnis so oft die Frauenwelt überrascht; aber sie hält sich in den Schranken ihres Geschlechts, während Johanna dem kühnsten Manne gleich ihr Leben einsetzt und, ohne den Vorzügen ihres Geschlechtes untreu zu werden, sich zum höchsten Männerruhm emporschwingt. Wieder in anderer Weise steht Talbot, der feste, kalte Stimmführer der Vernunft und des Unglaubens, ihr als der begeisterten, den Stimmen des Himmels fromm und gläubig vertrauenden Gottesstreiterin gegenüber. Ja selbst in den bloß skizzierten Figuren der beiden Schwestern Johannas ist die Beziehung auf den Charakter der Hauptgestalt nicht zu verkennen. Man möchte sagen, daß beide etwas, aber Verschiedenes von den in Johanna vereinigten Anlagen mitbekommen haben, Margot Johannas Unternehmungssinn und Thatkraft, Louison die Tiefe und Innigkeit des Gefühls. — Die Anwendung des Kontrastes fordert aber Um- und Vorsicht von seiten des Dichters, weil sie, wenn er die Verteilung von Licht und Schatten nicht sorgfältig abwägt, die Wirkung des Hauptcharakters leicht nach irgend einer Richtung beeinträchtigen kann. Ein Beispiel einer kontrastierenden dramatischen Figur, die auf Kosten der Hauptfigur etwas stark hervorgehoben ist, scheint mir unter den eben genannten Talbot zu sein. Wollte der Dichter sein glänzendes Bild des Glaubens, der schwärmerischen Phantasie, des frommen Gottvertrauens durch ein kontrastierendes Gegenbild heben, so fragt es sich, ob er wohl gethan, dazu den Vertreter einer Skeptik voll kühner, stolzer und imponierender Resignation zu wählen. Schiller dichtete für ein zweifelsüchtiges Jahrhundert. Sollte nun der begeisterten Prophetin ein Repräsentant der kalten Vernunft gegenüber gestellt werden, so war es schwerlich dem Eindruck der Hauptgestalt förderlich, der Gegenfigur Worte zu leihen, die den Zuhörer auf einen die ganze Wirkung des Stücks gefährdenden Standpunkt versetzen konnten. Die skeptische Richtung seiner Zeit hätte den Dichter meines Erachtens abhalten sollen,

Digitized by Google

in einem Drama, das von dem Zuschauer Erhebung in die Sphäre des Glaubens verlangt, den Unglauben in einer so imponierenden Gestalt zu verkörpern. Denn es läßt sich nicht abstreiten, Talbot macht in der geistigen Einsamkeit, worin er stirbt, voll des ungebeugten Trotzes, womit er noch im Tode dem Schicksal ins Antlitz schaut, einen ungemein erhabenen Eindruck; und die ehrfurchtsvollen Huldigungen, die in der folgenden Scene dem Toten von seinen Feinden dargebracht werden, dienen noch dazu, diesen Eindruck zu verstärken.

§ 183. Die Dichter, besonders die epischen, suchen oft die Schätzung des Seelenadels und der Stärke des Hauptheldeu dem Leser oder Hörer durch Vergleichung mit minder großen und starken, aber immerhin Achtung einflößenden Charaktergestalten zu erleichtern. Hier haben die Nebencharaktere einen zwar verwandten, aber nicht ganz denselben Zweck, wie beim Kontrast; sie bilden gleichsam Stufen, auf denen sich die Phantasie bis zur klarsten Vorstellung von dem Wert und der Größe des ersten Charakters hinanschwingt. Welche Scala von Helden empor führt uns der Dichter der Ilias endlich bis zum Bilde des göttlichen Achilleus! Je mehr ein Drama sich dem Epos nähert, und dies wird besonders bei großen historischen Sujets der Fall sein, desto häufiger werden uns auch in ihm solche Hülfscharaktere begegnen, die nicht durchaus als Hebel der Handlung erforderlich sind, sondern hauptsächlich dem geistigen Auge als Höhenmesser für den Standpunkt des Hauptcharakters dienen, wie z. B. in der ältern Bearbeitung des Götz von Berlichingen Selbitz als eine Nebensonne von schwächerm Glanze neben Götz erscheint, und wie selbst die Figur der Agnes Sorel in Schillers Jungfrau aus diesem Gesichtspunkt aufgefaßt werden kann. Aber auch in Dramen, die nicht, wie die beiden genannten, „die Ketten straffer dramatischer Einheit gesprengt“ haben, sogar in griechischen Tragödien, in denen doch meistens die Charaktere einer strammen Leitung der Fabel dienen, finden wir bisweilen solche augenscheinlich nicht zur Handlung notwendige, sondern zur Höhenschätzung einer hervorragenden Gestalt dienende Nebenfiguren; ich erinnere nur an die Ismene neben

Digitized by Google

der Antigone im Ödipus in Kolonos. Aber auch hier muß der Dichter, wie beim Kontrast, auf seiner Hut sein, den Hülfscharakter nicht zu stark hervorzuheben. Stellt er diesen schon auf eine bedeutende Höhe, so muß er sich hoher Meisterschaft bewußt sein, um nicht das Hauptbild mit zagender Hand zu entwerfen. Nur ein Homer durfte es wagen, neben Achill den gewaltigen Ajas zu malen, nur ein Wolfram von Eschenbach, neben Parcival in Gawein die Herrlichkeit des weltlichen Rittertums in einem so reich und glänzend ausgeführten Bilde zu veranschaulichen.

§ 184. Bei der Betrachtung der Kunstmittel, durch welche der Phantasie die Hervorbringung von Bildern äußerer Gegenstände erleichtert wird, ergibt sich, daß die Einbildungskraft sich keineswegs alle Objekte mit gleicher Leichtigkeit vergegenwärtigt (vgl. Bd. I, § 36); sehr leicht schafft sie Farben, Formen aber nur, so lange ihre Umrisse ganz einfach bleiben oder einer leicht faßlichen Regel gemäß wechseln. Nach einem andern empirisch-psychologischen Gesetze bestrebt sich die Phantasie, wenn sie veranlaßt wird, einen Teil eines Ganzen in besonderer Klarheit auszubilden, die übrigen Teile, also das Gesamtbild, in gleicher Klarheit hervorzubringen. Dieses benutzen Dichter, welche einen schwer zu vergegenwärtigenden äußern Gegenstand malen wollen; sie geben der Phantasie des Lesers den Anstoß, einen leicht zu erzeugenden Teil des Gegenstandes vor das innere Auge rufen, und so verbreitet sich dessen Klarheit über das zugleich auftauchende Bild des Ganzen. Besteht nun schon in Beziehung auf Schwierigkeit der Vergegenwärtigung ein großer Unterschied zwischen den einzelnen Teilen einer körperlichen Gestalt, so ist der Unterschied noch größer zwischen körperlichen Gestalten einerseits und seelischen Gestalten oder Charakterformen anderseits; und zwar wird die Schöpfung der letztern der Phantasie weit schwerer, als die der erstern. Es leuchtet daher ein, warum die Dichter so oft durch Ausmalung der äußern Gestalt der Darstellung des Charakters zu Hülfe kommen. Wenn im Prolog der Jungfrau von Orleans Raimond das äußere Bild seiner Geliebten in eine idealische Höhe rückt:

Digitized by Google

Oft seh' ich ihr aus tiefem Thal mit stillem
Erstaunen zu, wie sie auf hoher Trift
In Mitten ihrer Herde ragend steht
Mit edlem Leibe und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder.
Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten,
Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten ...

so ist damit unserer Phantasie zugleich die Stimmung gegeben, ihr Charakterbild in entsprechender Weise auszuführen. Doch finden wir, wie leicht begreiflich, bei dramatischen Dichtern, die ihre Personen auf der Bühne unserm leiblichen Auge vorführen, dieses Hülfsmittel der Charakterdarstellung nur selten angewandt, um so häufiger aber bei epischen Dichtern, die sowohl für die äußere Gestalt als für die Gemütsform ihrer Helden an unser geistiges Auge gewiesen sind. Hier zeigt sich überall, daß für die Ausführung des Charakterbildes die Darstellung der äußern Gestalt gleichsam eine feste sinnliche Grundlage bildet. So hat, um bei einem oft benutzten Beispiele zu bleiben, Goethe in Hermann und Dorothea die Schilderung des körperlichen und des Charakterbildes der beiden Hauptpersonen innigst miteinander verflochten. Beide unterstützen sich gegenseitig, und zwar besonders dadurch, daß überall die entsprechenden Züge hervorgekehrt werden. Mittelbar kommen also alle in den §§ 37 ff., Bd. I erörterten Kunstmittel, womit man der fremden Phantasie die Hervorbringung der Körpergestalt erleichtert, auch der Charakterdarstellung zugute.

§ 185. Die Phantasie hält ihre Schöpfungen leichter fest und bildet sie in kräftigern Farben und deutlichern Umrissen aus, wenn sie dieselben an feste Punkte der Umgebung anknüpft. Gilt es die Hervorbringung körperlicher Gestalten, so versetzt sie diese gern in einen bestimmten, abgegrenzten Raum und schließt sie hervorstechenden Punkten desselben an (vgl. §§ 38 ff., Bd. I); ebenso erleichtert sie sich das Vorstellen und Festhalten eines Charakters, wenn sie denselben mit den umgebenden und bedingenden Verhältnissen, kurz gesagt, mit dem Zeitbilde in enge und anschauliche Beziehung bringt. Ein erläuterndes Beispiel hierzu ist uns Goethes Götz von Berlichingen. Als

Digitized by Google

Drama im strengen Sinne betrachtet, leidet das Stück an einem bedeutenden Fehler; es gebricht ihm durchaus an einem stetigen und sichern Gange der *Handlung*, also an der notwendigsten Art von Einheit, die man von einem echten Drama verlangen muß. Dennoch mutet uns das Werk mit einem gewissen wohlthuenden einheitlichen Eindruck an, und dieser entspringt daher, daß es als *dramatisches Charaktergemälde* seinen Hauptheld nach allen Richtungen hin in seinen Beziehungen auf die Zeit darstellt. Goethe sagt selbst, er habe im Götz einen rauhen, biedern Selbsthelfer in wilder, anarchischer Zeit vorgeführt; wir müssen hinzusetzen: er hat in ihm den Gegensatz einer geraden, treuen Seele gegen ein schon zu ränkevoller Schlauheit und List hinneigendes Zeitalter dargestellt, den Widerstreit eines von natürlichem Rechtsgefühl beseelten Mannes gegen ein Geschlecht, das sich tückisch hinter künstlichen Gesetzen zu verschanzen beginnt, eines uneigennützigen, weiten Herzens gegen eine in Selbstsucht versinkende Welt; den Gegensatz eines freien, unabhängigen Sinnes gegen politische Zahmheit; frischer naturwüchsiger Einfachheit gegen überhandnehmende Verschrobenheit der Gesinnung; gediegener Kraft und Tapferkeit gegen wachsende Schlaffheit und Weichlichkeit. Sollten alle diese Gegensätze in dem *einen* Götz veranschaulicht werden, so mußte der Dichter sein Bild unter den mannigfaltigsten Reflexen zeigen, und so finden wir es auch. Jene Tüchtigkeit und Bravheit, jene freie Menschlichkeit konnte unter den damaligen Verhältnissen nicht wohl anders als in dem Stande gedeihen, dem Götz angehörte. Um das zu veranschaulichen, werden die andern Stände der Reihe nach neben jenen gestellt. Aus diesem Gesichtspunkte hat man sogleich im Anfange die Scene mit dem Bruder Martin anzusehen, dem das Gefühl seines Standes „das Herz frißt". Dann wird weiterhin das Leben der damaligen höhern Geistlichkeit am Hofe zu Bamberg an zwei charakteristischen Exemplaren, dem ränkevollen Bischof und dem schwelgerischen Abt von Fulda, zur Anschauung gebracht. Alles, was bei ihnen über Tafel verhandelt wird, steht in Beziehung zu Götz, besonders das Gespräch über Jurisprudenz. Die Reichsfürsten

Digitized by Google

und ihr heuchlerisches, selbstsüchtiges Treiben werden in der Scene zwischen Götz und Weislingen (und später an mehrern Stellen) dem niedern Rittersmanne gegenüber charakterisiert. Selbst der Kaiser wird uns in der bedauerlichsten Lage vorgeführt, wie er mit seinem guten Willen überall auf Hindernisse stößt, die ihn zuletzt entmutigen. Der Bauernstand, Jahrhunderte lang unter schwerem Drucke niedergehalten, kann in dem Augenblicke, wo er seine Fesseln zu zerreißen sucht, keine Menschlichkeit zeigen. Die aus dem Bürgerstande zu Einfluß, Gunst der Großen und Teilnahme an den Vorteilen ihre Lage hinaufstreben, wie Liebetraut und Olearius, verlieren entweder im Hofleben Geradheit und Würde des Charakters und werden zu verschmitzten schmarotzenden Schmeichlern und Lustigmachern oder büßen über langwierigen, verwickelten Studien Geistesfrische und Natürlichkeit ein und werden lächerliche dürre Pedanten. So finden wir einen ganzen Kreis von Ständen, hohen, niedern und mittlern, um den Reichsritter gestellt, der allein aus ihnen in freier Menschlichkeit emporragt, „nur abhängig von Gott, seinem Kaiser und sich selbst“; und kunstvoll hat der Dichter das Ganze so angelegt und geordnet, daß alles auf ihn als Mittelpunkt hinweist. Die niedern Geistlichen bewundern ihn und beneiden sein Leben; die hohen und die Fürsten hassen und verfolgen ihn; der Kaiser will im Herzen ihm wohl, sieht sich aber zu Strafverhängung gegen ihn genötigt; die Bauern, die ihn verehren, wollen gewaltsam ihr Schicksal an das seinige ketten; die Bürger der Reichsstädte müssen ihn fürchten, wenn sie ihm zu nahe getreten. So ist Götz, wenn auch nicht Träger einer kräftig und stetig fortschreitenden einheitlichen Handlung, doch Centrum eines großen dramatischen Charaktergemäldes; und eben darum hebt sich sein Bild in so lebensfrischen Farben von dem geschilderten Zeitgrunde ab.

§ 186. Zu den Kunstmitteln der direkten Darstellung der Charaktere übergehend, habe ich zunächst zu bemerken, daß die nähere Betrachtung der Mehrzahl dieser Mittel nicht der Poetik, sondern andern Zweigen der Ästhetik zufällt. So gehört z. B. die Darstellung der Gemütsform und ihrer Wechsel und

Digitized by Google

Wandelungen vermittelst der Gesichtszüge und Gebärden in eine Mimik, wenn gleich, wie sich später zeigen wird, der dramatische Dichter bei der Gestaltung der Rede auch auf die Bedürfnisse des Mimen und auf eine zweckmäßige Anpassung der Worte an dessen Gebärdensprache Bedacht nehmen soll. Noch weniger wird eine moderne Poetik sich auf die Chorentik oder theatralische Tanzkunst einlassen können, so wichtig auch die Rolle war, welche diese Kunst in den antiken Tragödien spielte. Näher liegt dem Poetiker die Berücksichtigung des musikalischen Tons. Eine eingehende Würdigung seiner Wirksamkeit gehört freilich in eine Theorie der Tonkunst. Bei der innigen Verbindung jedoch, welche die Poesie mit der Musik in einigen dramatischen Gattungen, wie Oper und Cantate, geschlossen, wird eine moderne Poetik die Anforderungen, die aus diesem Bündnis für den Dichter erwachsen, berühren müssen, dies aber am zweckmäßigsten bei der Betrachtung jener besondern Gattungen thun. Es wird also hier zunächst nur das Hauptmittel der direkten Charakterdarstellung, die Rede, ins Auge zu fassen sein; und zwar möge uns zuerst die Frage beschäftigen, welche Art der Bewegung der Rede, freie oder gebundene, für das Drama empfehlenswerter sei.

§ 187. Sagt dem deutschen Drama gebundene oder freie Rede, Vers oder Prosa besser zu? Der Zeitgeschmack neigt sich zur Prosa. In dem Jahrhundert, worin Naturwissenschaften, Geschichte, Verfassungs-, Rechts-, Finanz- und Sozialpolitik sich in einer immer reichern Fülle lebhaft anziehender, weil mit den Tagesinteressen eng verflochtener Schriften entfalten, hat sich der Poesie und damit der gebundenen Rede der Raum sehr verengt, und die Lesewelt sich derselben fast entwöhnt. In der epischen Dichtungsart hat die Prosa bereits entschieden die Übermacht gewonnen; alles liest Romane, nur selten jemand noch ein eigentliches Epos. Auch auf der Bühne herrscht schon die Prosa vor und dringt sogar in Dramen höhern Stils ein. Ist das zu loben oder zu tadeln? Zu Gunsten der Prosaform läßt sich sagen: Das Drama hat sich dem Zeitgeist anzupassen, wie in den Gestalten, die es vorführt, so auch in der Sprache,

Digitized by Google

die es ihnen leiht. Die Charaktere des modernen Dramas sind weit mannigfaltiger, individueller, feiner gegliedert, als die typischen Figuren der Alten, bedürfen daher auch einer geschmeidigern Sprache, und diese gewährt der Vers nicht. Nur die Prosa folgt mit der erforderlichen Schmiegsamkeit jedem Stimmungswechsel, gebietet über eine Menge von Farben und Nüancen des Ausdrucks vom gehobenen, edlen Stil bis zu trivialen mundartlichen Wendungen hinab, darf sich manches herausnehmen, was der gebundenen Rede nicht geziemt, fließt dem Dichter leichter aus der Feder und absorbiert daher einen geringern Teil seiner schöpferischen Kraft, sodaß ihm ein größerer Teil zur Verwendung auf Wichtigeres übrig bleibt. Auch das ist in Rechnung zu bringen, daß das Ohr deutscher Zuhörer nicht mehr so empfänglich für sprachlichen Wohl- und Mißklang ist, als das der Zuhörer eines antiken Dramas oder einer antiken Rede war. Sind uns doch die überraschendsten Dinge von der Reizbarkeit des antiken Publikums in dieser Beziehung überliefert worden. Trotzdem haben unsere bedeutendsten Dramatiker, selbst diejenigen, die sich in ihren Jugendstücken mit Vorliebe der Prosaform zuwandten, bei gereiftem Geschmack überall, wo es eine Darstellung in höherm Stile galt, zum Versmaß gegriffen. Schiller, der seine Räuber, Kabale und Liebe, Fiesco in Prosa schrieb, wollte ursprünglich auch noch dem Wallenstein diese Form geben, entschloß sich aber mitten in der Arbeit (im November 1798), das bereits prosaisch Ausgeführte in Jamben umzuwandeln und auch das weiter zu Dichtende metrisch abzufassen. Bei der Metamorphose des Fertigen kam ihm der innige Zusammenhang von Stoff und Form in der Poesie recht zum Bewußtsein. Er fand sich bei der metrischen Form, wie er selbst sagt, „unter einer andern Gerichtsbarkeit." Sogar viele Motive, die in der prosaischen Ausführung ganz gut am Platz zu sein schienen, konnte er jetzt nicht mehr brauchen. Sie seien, schrieb er an Goethe, „nur für den gewöhnlichen Hausverstand" gut gewesen; der Vers aber fordere schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft. Man solle überhaupt alles, was sich über das Gemeine zu erheben bestimmt sei, wenigstens anfänglich

Digitized by Google

in Versen entwerfen; denn das Platte komme, in gebundener Rede ausgesprochen, recht ans Licht. Auch leiste der Rhythmus für das Drama noch dieses Große, daß er, alle Charaktere nach einem Gesetze behandelnd und in einer Form ausführend, den Dichter wie den Leser nötige, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Er bilde gleichsam die Atmosphäre für die poetische Schöpfung; das Gröbere bleibe zurück, nur das Geistige könne von diesem dünnen Element getragen werden. Einleuchtender wird es vielleicht dem Leser sein, wenn ich hinzufüge: Die metrische Form trägt dazu bei, in dem Hörer das Gefühl rege zu erhalten, daß er sich nicht der Wirklichkeit, sondern einer idealen Welt gegenüber befindet, worin selbst das Furchtbarste und das tiefste Mitgefühl Aufregende sich in Harmonie und Wohllaut kleidet. Das sind auf seiten der metrischen Form Vorteile, gegen die alles, was sich zu Gunsten der prosaischen anführen läßt, nicht aufkommen kann. Man wendet vielleicht ein, dies alles rechtfertige den Gebrauch des Verses nur bei Dramen des höchsten Stils, besonders bei dem Altertum entlehnten Sujets, nicht bei modernen, zumal nicht bei solchen, die der Gegenwart und dem Alltagsleben entnommen sind. Allein bei diesen bedarf es sogar noch mehr der Enthebung des Hörers aus der Alltagsstimmung des Wachhaltens jenes Bewußtseins in ihm, daß er es mit der Kunst, nicht mit dem Leben zu thun habe, daß er typischen und symbolischen Gestalten, nicht Individuen gegenüberstehe. Damit möchte ich indes nicht der ungebundenen Rede die Zulässigkeit im Drama ganz abgesprochen, sondern nur ihrem drohenden Überhandnehmen gesteuert wissen. Es gibt, wie sich später zeigen wird, gewisse Arten des Dramas, denen die prosaische mehr als die metrische Form zusagt.

§ 188. Auf die Frage, welche Versart sich für das Drama am meisten eigene, ist schon oben in den §§ 103—120, 124, 136, 137, 138 und 87, Bd. I (über den Blankvers, den jambischen Trimeter, den trochäischen Dimeter, den anapästischen Dimeter und Tetrameter, den Alexandriner) die Antwort gegeben. Hier nur einiges Zusätzliche. G. Freytag

Digitized by Google

ist der Ansicht, das Nibelungenversmaß sei für lebhafte dramatische Bewegung, wenngleich bisher wenig benutzt, doch vorzüglich geeignet; nur müsse man die Verszeilen nicht strophisch verbinden, sondern „mit kleinen Nüancen im Bau als fortlaufende Langzeilen verwenden mit häufigem Überspringen der Redesätze aus einem Verse in den andern.“ So gebraucht, meint er, könne dieses Versmaß wohl einmal für eine Gattung des Lustspiels Bedeutung gewinnen, während es für das Drama im allgemeinen des unentbehrlichen Reims wegen immer zu klangvoll und spielend bleiben werde. Meines Erachtens ist der Nibelungenvers nur für diejenige Lustspielart verwendbar, zu welcher sich auch der mit ihm nahe verwandte Alexandriner eignet, also zu solchen Lustspielen, worin, wie Schiller sich ausdrückt, „die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles sich unter die Regel des Gegensatzes (oder des Parallelismus ist hinzuzusetzen) sich stellt, und die zweischenklichte Natur des Versmaßes die Bewegungen des Gemüts und der Gedanken, wie die Geige des Musikers die Bewegungen der Tänzer leitet.“ So hat denn auch O. L. B. Wolff in einigen Stücken der Laxschen Gesamtübersetzung von Molières Werken (Aachen 1837) den Nibelungenvers und den Alexandriner nach Bequemlichkeit durcheinander gebraucht, während ich in drei dazu beigesteuerten Stücken durch Festhaltung des Alexandriners die Form treu wahren zu sollen glaubte. Der geeignetste Vers für das deutsche Drama ist ohne Zweifel der Blankvers; nur ist der Empfehlung desselben die Mahnung beizufügen, sich nicht durch den bequemen Fluß dieses Verses zu einer luxuriierenden Üppigkeit der Sprache verleiten zu lassen. Schiller verfiel gleich bei der ersten Anwendung des Blankverses im Don Karlos in diesen Fehler. „Ich erschrecke“, schrieb damals Wieland, „wie groß Herrn Schillers Stück werden, und wie lang es spielen muß; das größte Drama des Sophokles hat kaum so viel Verse, als sein erster Akt (d. h. damals in der Thalia hatte)“. Und so ward Schiller auch noch bei der metrischen Umformung des Wallenstein anfangs durch die Jamben so in die Breite getrieben, daß der erste Akt einen größern Umfang als die drei ersten der

Digitized by Google

Iphigenie von Goethe zusammen bekamen. Dieser, dem er den Mißstand klagte, fand es natürlich, daß der Rhythmus in die Breite locke, da jede poetische Stimmung es gern sich und andern bequem machen möchte. Allein vor diesem Hange muß der Dichter auf der Hut sein, weil die dramatische Poesie im allgemeinen eine gedrängte Sprache verlangt und nur stellenweise eine phantasievolle blühende Entfaltung der Rede zuläßt. Wie erfolgreich sich jener Hang bekämpfen läßt, zeigen Shakespeares Dramen. Allerdings kam dem Briten die Gedrungenheit der englischen Sprache zu Hülfe. Ich hatte selbst bei der Übertragung von elf seiner Stücke für die sogenannte Dingelstedtsche Gesamtübersetzung der Shakespeareschen Werke Gelegenheit zu erfahren, wie schwer es wird, den Inhalt einer englischen Verszeile jedesmal in einer deutschen wiederzugeben; allein möglich ist es fast überall, und zwar ohne Einbuße an Treue, Klarheit und Anmut der Übersetzung; ja meistens gewinnt sogar dabei der Ausdruck an logischer Schärfe, wie an Wirkung auf Einbildungskraft.

§ 189. Freytag stellt als eine Forderung an das moderne Drama Gleichheit der Klangfarbe und insbesondere Einheit des Versmaßes auf, d. h. er verurteilt die stellenweise Vertauschung der Blankverse mit anderweitigen Versarten. Ich denke, es kommt hierbei auf die Gattung des Dramas an. Wenn beispielsweise Schiller in seiner Jungfrau von Orleans, einer romantischen Tragödie, die als solche die Phantasie des Zuschauers zu einem freiern und kühnern Fluge beschwingt, die jambischen Quinare hier und da durch antike Trimeter, Ottave Rime und bewegungsvolle lyrische Metra unterbricht, so verdient das keinen Tadel. Die Einheit der Klangfarbe des Stücks wird genugsam dadurch gewahrt, daß der Blankvers das Hauptversmaß bildet. Worauf aber der Dichter beim Wechsel der Versmaße ein besonderes Augenmerk zu richten hat, ist eine zweckmäßige Vermittelung des Übergangs aus dem einen ins andere, und besonders des Rückgangs von einem künstlichern, klangreichern und bewegtern Metrum zum schlichten Blankverse. Der Hörer fühlt sich bei diesem Rückgange, wenn die Vermittelung

Digitized by Google

fehlt, in unangenehmer Weise plötzlich aus einer feinern in eine gröbere Atmosphäre, aus einer wärmern in eine kühlere poetische Region versetzt. Schiller war in jener Übergangsvermittelung ein Meister. Gewöhnlich ist bei ihm der Rückschritt zum Blankverse von einer überraschend eintretenden Wendung der Handlung oder einer plötzlichen Steigerung derselben begleitet, welche dem Hörer den Wechsel der metrischen Form als ein untergeordnetes Moment nicht zum Bewußtsein kommen läßt; bisweilen verlegt er das bewegtere Metrum an das Ende eines Aktes, wie z. B. im Prolog der Jungfrau von Orleans. Wollte man Freytags Forderung eines einheitlichen Versmaßes im Drama in voller Strenge gelten lassen, so wäre auch die Anwendung von Gleichklängen in allen Dramen, die in Blankversen verfaßt sind, zu tadeln. Dem Leser werden aber schwerlich die eingestreuten gereimten jambischen Fünffüßler in Shakespeares und Schillers Dramen Anstoß erregen, mit denen bewegtere Scenen auszuklingen pflegen. Freilich ist auch bei diesen Versen darauf zu achten, daß sie nicht unmotiviert eintreten, und daß der Rückfall in den reimlosen Quinar nicht störend empfunden werde. Folgerecht mißbilligt Freytag in noch höherm Grade das Unterbrechen der Blankverse durch größere Prosapartien, wie dies uns so oft in Shakespeareschen Stücken begegnet. Dergleichen gefährdet allerdings stark den einheitlichen Ton, und es bedarf einer Shakespeareschen Kunstgewandtheit, um das Anstößige solcher Unterbrechungen zu verwischen. Leichter erträgt man die Prosapartien in versifizierten Dramen, wenn sie das ganze Stück oder einzelne Akte eröffnen, als innerhalb der Akte.

§ 190. Wenngleich die vorliegende Poetik sich hauptsächlich nur mit der deutschen Dichtkunst beschäftigen will, lassen sich doch häufige Seitenblicke auf fremdländische Poesie, zumal auf die antike, die uns so oft als Vorbild gedient, nicht vermeiden. So auch hier, wo wir die Behandlung des dramatischen Verses betrachten wollen. Bei der Lektüre griechischer Dramen fühlen wir uns durch zweierlei einander entgegengesetzte Erscheinungen fremdartig angesprochen, erstens an manchen Stellen durch umfassende, von keinem Dialog unterbrochene Versgruppen, bald

Digitized by Google

epischen, bald rhetorischen, bald lyrischen Charakters, und zweitens an andern Stellen durch eine rasche und streng regelmäßige Oscillation des Dialogs, die den Eindruck einer viel größern Künstlichkeit als der gewöhnliche dramatische Gesprächswechsel macht. Von der letztern möge zuerst die Rede sein. Bei ihr gestaltet sich der Dialog so, daß die Sprechenden einander mit je einem Verse, auch wohl mit je einem Verspaar ablösen, wie z. B. in der ersten Scene von Sophokles rasendem Ajas*), wo Athene dem Odysseus Auskunft über des Ajas Wahsinnsthat (das Hinschlachten des Beuteviehs) gibt:

Od. Weswegen tobte so verstandlos seine Hand?
Ath. Weil um Achilleus Waffenschmuck ihn Groll verzehrt.
Od. Was aber stürmt' er feindlich ein aufs Beutevieh?
Ath. Im Wahn, er röte seinen Stahl in eurem Blut.
Od. So war der Anschlag uns Argeiern zugedacht?
Ath. Und war vollbracht auch, hätt' ich eure Hut versäumt.
Od. Durch welches Wagnis, welchen trotzig kühnen Plan?
Ath. Argliftig brach er nachts allein auf wider euch.
Od. Und war uns nah schon? hatte fast sein Ziel erreicht?
Ath. Er stand bereits vor eurer Feldherrn Doppelthor.
u. s. w.

Bisweilen bildet dieser Vers um Vers absetzende Dialog ein Präludium zu großen ununterbrochenen Reden, jenen Glanz- und Prunkstellen tragischer Deklamation und hebt dieselben durch Kontrast. Manchmal klingen auch längere Reden, besonders Streitreden, in dergleichen stöchiometrische Schlagverse aus, die nun eine Zeitlang durchaus regelmäßig wie ein Pendel hin und her schwingen, um alsdann wieder einem freiern und mannigfaltigern Gesprächswechsel Platz zu machen. Mitunter scheint die stöchiometrische Dialogform den Zweck des Retardierens der Darstellung zu haben, um dadurch dem Hörer Zeit zu geben, auf bedeutsame Punkte zu achten, oder auch um eine rege Spannung im Zuschauer (wie oft in Erkennungsscenen) andauernder zu machen. Naturgemäß kann offenbar dieser Parallelismus im

*) Aus meiner Gesamtübersetzung des Sophokles (Verlag des Bibliogr. Instituts 1866).

Digitized by Google

Ausdruck nur dann sich darstellen, wenn auch im Gesprächsstoff eine Reihe von Parallelismen oder von Gegensätzen liegt, was z. B. bei feuriger Diskussion von Streitfragen der Fall ist, wo der Behauptung sogleich eine Gegenbehauptung, dem Grund ein Gegengrund, dem Beweise ein Gegenbeweis sich widersetzt. Wo aber die Sache selbst solche Beziehung nicht bietet, da sieht man auch oft genug die Dichter sich wunderlich gebärden, um die herkömmliche stereotype Form mit Stoff auszufüllen. Namentlich wird dieses nicht leicht, wenn die beiden Sprecher (wie im obigen Beispiel aus Sophokles) im Verhältnis von Fragenden zu Antwortenden stehen. Hier muß der Dichter die fragende Person, damit ihr Gesprächsanteil den der antwortenden dem Umfange nach aufwiegt, zuweilen allerlei Flickgedanken aussprechen lassen. Bald greift der Fragende mit zu starker Kombinationsgabe der bevorstehenden Auskunft vor, bald unterbricht er die Antwort durch einen exklamatorischen Satz und erhält den Schein einer unangemessenen Hast und Schwatzhaftigkeit, wogegen der Antwortende sich oft in einer einsilbigen Verschlossenheit darstellt, die nicht immer dem betreffenden Charakter und der Situation entspricht. Daß diese Dialogform traditionell und beliebt bei den Griechen wurde, erklärt sich aus ihrer allgemeinen Vorliebe für geschlossene, streng symmetrische, kunstgerechte Formen. Es läßt sich auch nicht verkennen, daß man überall, wo es ihnen gelang, die hervorgebrachte Form mit naturgemäßem Gedankeninhalt zu erfüllen, den Eindruck eines stilvollern Kunstgebildes gewinnt, wie ihn der regellos zerbröckelte Dialog moderner Dramen nicht gewährt. Kein Wunder daher, daß Schiller, nachdem er die Bekanntschaft der griechischen Dichter gemacht und sich für ihre Dramen erwärmt hatte, auch die Kunstwirkung der Stöchiometrie für seine eigenen Schöpfungen zu verwerten suchte. Wohlweislich bediente er sich ihrer aber nur an Stellen, wo der Gedankeninhalt sich ihr fügsam zeigte, wie z. B. in der Maria Stuart im Gespräche zwischen Leicester und Mortimer:

Leic. . . . . Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache.

Digitized by Google

Mort. Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.
Leic. Ich seh' die Netze, die uns rings umgeben.
Mort. Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.
Leic. Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.
Mort. Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.
Leic. Euch lüstets wohl, wie Babington zu enden?
Mort. Euch nicht des Norfolks Großmut nachzuahmen.
Leic. Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.
Mort. Er hat bewiesen, daß er's würdig war.
u. s. w.

§ 191. Was zweitens die großen geschlossenen, nicht durch Gesprächswechsel coupierten Verspartien der griechischen Tragödien betrifft, so sind sie, wie schon angedeutet, dreifacher Art: entweder breit und glänzend ausgeführte epische Darstellungen, oder umfangreiche kunstvoll, oft spitzfindig ausgesponnene Streitreden, oder langatmige vollsprudelnde lyrische Ergüsse. Die Entstehung aller drei Arten erklärt sich aus dem Nationalcharakter und dem Volksleben der Griechen und aus dem eigentümlichen Ursprung ihrer Tragödie. Die epischen Gemälde wurzelten teilweise in dem Wohlgefallen, welches das griechische Volk, wie noch heutzutage die südeuropäischen, an mündlichen Vorträgen fand. Der Vollklang der griechischen Sprache, die kunstreiche Bewegung der Verse, der feurige Vortrag derselben erhob damals den Genuß des Hörens weit höher über den des Lesens, als dies bei uns der Fall ist. Das machte sich denn auch bei den Zuhörern der griechischen Tragödien geltend; und wenn, wie es immer geschah, der Dichter solche erzählende Partien des Dramas mit besonderm Redeschmuck ausstattete, und der Schauspieler beim Vortrage derselben seine ganze Kunst aufbot, so vermißten die Zuschauer schwerlich die Darstellung des Berichteten für das leibliche Auge. Der griechische Dramatiker konnte übrigens solche epische Partien aus dem Grunde nicht vermeiden, weil die Einrichtung seiner Bühne den Wechsel des Schauplatzes erschwerte und deshalb manches, was unsere beweglichere Bühne dem äußern Auge vergegenwärtigen kann, durch Erzählung dem Geistesauge vorführen mußte. Ausführliche Berichte, welche Boten, Herolden, Dienern, Ammen, Wahrsagern u. s. w. in den Mund gelegt sind, begegnen uns daher in allen

Digitized by Google

griechischen Tragödien, nicht selten auch da, wo das Stück mit beschleunigter Bewegung dem Ende zueilt, sogar im Schlusse, wo sie für unser modernes Empfinden am störendsten sind. Wird ja doch bisweilen selbst der Untergang des Haupthelden in ausführlicher Schilderung berichtet. Hierbei war freilich noch eine andere Eigentümlichkeit der Griechen im Spiel. Sie pflegten nämlich aus einer Art religiöser Scheu das Grauenhafte und Gräßliche den Blicken der Menge züchtig zu verdecken. Auch mochte, wie Freytag bemerkt, Rücksicht auf den Schauspieler mitwirken. „Das Theaterkostüm", sagt er, „war für gewaltsame Beugung des Körpers sehr unbequem; das Hinsinken eines Sterbenden im Kothurn mußte sorgfältig und allmählich geschehen, wenn es nicht lächerlich werden sollte; und die Maske nahm jede Möglichkeit, die im Augenblick der höchsten Spannung unentbehrlichen Bewegungen im Antlitz darzustellen." — Obwohl nun die bei den Griechen obwaltenden Gründe zur Einführung umfangreicher epischer Partien ins Drama für die moderne Bühne größtenteils nicht mehr vorhanden sind, fehlt es an solchen erzählenden Versgruppen auch nicht in deutschen stilvollen Tragödien; nur finden sie sich seltener in dem abrollenden Teile des Dramas als im aufsteigenden und namentlich in der Exposition; ich erinnere nur an die Berichte Bertrands im Prolog zu Schillers Jungfrau von Orleans (Scene 3) über die Fortschritte des Feindes und an Raouls Schilderung des ersten kriegerischen Auftretens der Jungfrau (Akt I, Sc. 9). Schiller hat aber auf doppelte Weise dafür gesorgt, daß die seinem Stück eingeflochtenen epischen Partien von dramatischem Geist und Feuer durchhaucht wurden. Während Bertrand erzählt, verfolgen wir in Johannas stummem Spiel den mächtigen Eindruck seines Berichtes und ahnen die Folgen, die er für sie haben wird; und indem Raoul schildert, ist er nicht etwa ein objektiver, hinter seinen Gegenstand zurücktretender epischer Rhapsode, sondern die Siegesfreude malt sich in des Sprechers Blick und Gebärde und vibriert im Klang seiner Worte, und zugleich leuchtet ihr Abglanz in den Zügen aller Anwesenden. Dadurch gewinnt das epische Gemälde seine volle Berechtigung zum Eintritt ins Drama.

Digitized by Google

§ 192. Befremdlicher noch, als die langen epischen Berichte, muten uns in den antiken Tragödien die umfangreichen *rednerischen Partien* voller Anwaltrhetorik an. Wenn dort Ankläger und Verteidiger einander gegenübertreten, wenn die Zumutung, die Pläne eines Spielers vom Gegenspieler abgewehrt, bekämpft werden: so geschieht dies zwar teilweise, wie es dem lebhaften Fortschritte des Dramas zukommt, in raschem Dialogwechsel, insbesondere in jenen oben skizzierten stichischen Schlagversen; aber es fehlt auch fast nie an zwei größern geschlossenen, nach den Regeln der Rhetorik gebauten Sprachkörpern, womit die Gegner einander zusetzen. Was an diesen dem modernen Geschmack am wenigsten zusagt, ist die spitzfindige Dialektik, die gekünstelte Argumentation, die oft in ihnen herrscht. Ist ihnen auch meistens eine starke Lebhaftigkeit der Sprache eigen, so klingt diese doch häufig nicht sowohl wie der beredte Erguß heftiger Gemütsbewegung, als vielmehr, wie der künstlich erzielte Redeschwung eines Sachwalters. Auch für diese befremdliche Erscheinung bietet das öffentliche Leben des Atheners eine Erklärung dar. Sie lauschten auf dem Markte mit Interesse, ja mit Leidenschaft den Reden der Prozeßführenden, sowie denen der politischen Parteihäupter zu; sie bewunderten den beredten Vortrag, die geschickte Gruppierung der Gründe, das kluge Verdecken der schwachen Seiten einer Sache; und indem sie die Gewöhnung an dieses Interesse auch ins Theater mitbrachten, übersahen oder vergaben sie es gern, wenn der Dichter einer ihrer Leidenschaften zu Gefallen für ein paar Minuten von einem Gesetze seiner Kunst abwich. Wie es scheint, machte es auch den Dichtern mitunter Freude, an den Personen ihrer fingierten Welt darzuthun, daß sie mit den Rednerkünsten der wirklichen Welt wohlvertraut waren.

§ 193. Die dritte Art umfassender geschlossener Redestücke, die in antiken Dramen den Gesprächswechsel gewöhnlich um so länger unterbrachen, als sie in der Regel gesangweise oder recitativisch vorgetragen wurden, sind *lyrische Partien*, Gefühlsergüsse der handelnden Personen, pathetische Darlegung ihrer Schicksale, affektvolle Reflexionen über dieselben, bisweilen

Digitized by Google

verschlungen mit den Chorgesängen, oft davon getrennt. An lyrischen Stellen fehlt es freilich auch in deutschen Dramen nicht, und am wenigsten in denen unserer ersten Meister; aber diese sind einerseits minder groß angelegt und üppig ausgeführt, anderseits inniger verflochten mit dem Gewebe des Dramas, mit den Stadien und Wendepunkten der Handlung und den Entwickelungsstufen der Charaktere, treten daher nicht als so selbständige lyrische Gebilde auf, wie jene lyrischen Partien in den antiken Tragödien. Letztere werden uns weniger auffallend erscheinen, wenn wir an das Hervorwachsen der griechischen Tragödie aus dem Chor und die Art ihrer Aufführung denken. Es war natürlich, daß die griechische Tragödie auch auf ihrer spätern Entwickelungsstufe noch vieles von dem lyrischen Charakter ihrer Anfänge, jener dithyrambischen Festgesänge, beibehielt. Sie blieb der Oper näher stehen, als unser heutiges recitierende Drama, und so durften sich in ihr die lyrschen Elemente selbständiger, freier und behaglicher entfalten. Ein anderer Grund aber, weshalb oft schon im Beginn einer antiken Tragödie die Quelle des Lyrischen, besonders Elegischen, sich reichlicher ergoß, lag darin, daß die Helden gleich von Anfang der Handlung an mehr in der Position von Leidenden und Getriebenen, als von Strebenden und Treibenden, mehr in der Defensive, als in der Offensive sich befanden. Die griechischen Dichter legten in der Regel den Anfang der Tragödie dahin, wo im modernen Drama die Handlung bereits den Höhepunkt erreicht hat. Was bei uns in die erste, aufsteigende Hälfte des Stücks fällt, verlegten sie *vor* dasselbe. In der alten Tragödie, die den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal darstellt, erscheint der Held meist von vornherein unter dem Druck, den das Schicksal oder fremde Gewalt auf ihn ausübt. Daraus leuchtet ein, warum sie schon in ihrer ersten Hälfte so viel Anlaß zu einem reichen und vollen Erguß der Gefühe, zu ergreifenden Pathosscenen bietet.

§ 194. Zu den umfassenden lyrischen Partien des antiken Dramas kann man auch die *Chöre* zählen. Jodelle führte den Chor in die französische Tragödie ein und fand einen spätern Nachfolger in Racine, der ihn in seiner Esther versuchte. Eben

Digitized by Google

so wenig als ihnen, gelang es Ben Jonson, der ihn im Catalina anwandte, der exotischen Erscheinung Bürgerrecht auf der modernen Bühne zu verschaffen. Seitdem aber Schiller seine Braut von Messina mit herrlichen Chorgesängen ausstattete, kann eine deutsche Poetik nicht mehr die Frage umgehen, ob der Chor auch dem modernen Drama zusage. Man darf der Behauptung Wilh. v. Humboldts beipflichten, daß niemand den Wert des Chors für die alte Tragödie so einleuchtend nachgewiesen habe, als Schiller in dem seiner Dichtung vorangeschickten Aufsatze Über den Gebrauch des Chors; allein darin ging der Dichter zu weit, daß er dem Chor einen gleichen Wert auch für die neuere Tragödie zusprach. Wenn wir uns gleichwohl mit den seinem Stück eingeflochtenen Chorgesängen leicht aussöhnen, so liegt der Grund einesteils an dem eigenen selbständigen hohen Werte dieser himmelanstrebenden, das ganze Leben überblickenden Hymnen, größernteils aber an dem antiken Charakter der sie enthaltenden Dichtung. Schiller hatte sich zu diesem Stück ein Sujet ersonnen, worin wie in den sophokleischen Tragödien die Personen von vornherein unter dem Druck eines furchtbaren Geschicks leidend erscheinen sollten*). Das ganze Stück sollte wie der Ödipus Tyrannos nur eine „tragische Analysis“ sein; Verwirrung, Missethat, Störung der Ordnung sollten dem Beginn der Handlung vorangegangen sein, das Drama nur mit Strafe, Buße, Wiederherstellung der Ordnung zu thun haben. So finden wir es denn auch in der Braut von Messina. Der größte Teil der Begebenheiten, der Fluch des Ahnherrn, der doppelte Traum der Eltern und dessen doppelte Deutung durch den Araber und den Mönch, der Tod des Vaters, die Verbergung der Tochter durch die Mutter, das erste Zusammentreffen der Schwester mit den Brüdern — dies alles liegt in der Vergangenheit. Schiller hat sich zur dramatischen Darstellung nur die Peripetie und die Katastrophe der Tragödie vorbehalten. Selbstverständlich müssen in einem so ganz antik angelegten Stücke die Chorgesänge einen minder fremdartigen Eindruck machen. Dennoch verließ den

*) Vgl. mein Leben Schillers (Stuttgart, Conradi 1874) III, 210 ff.

Digitized by Google

Dichter, wie es scheint, nicht das Gefühl, daß dem modernen Zuschauer der Chor als ein hors d'oeuvre vorkommen werde; und so mochte er, um dem zu begegnen, sich zu dem schlimmen Mißgriff verleiten lassen, ihn aus mitwirkenden, für und gegen Partei nehmenden Personen zusammenzusetzen, und demzufolge zwei einander entgegenstehende Gruppen aus ihm zu bilden. In seiner Abhandlung über den Chor sagt er selbst, das Urteil desselben solle das unparteiische Urteil des Schicksals und der Weltregierung sein; wie ist das möglich, wenn der Chor an den Streit der feindlichen Brüder und ihre zwiespaltigen Interessen gebunden ist? Schiller glaubte dem deutschen Zuschauer diese auffallende, fremdartige Erscheinung auf der Bühne dadurch rechtfertigen zu können, daß er sie in die Handlung verflocht und in den Dienst derselben stellte, brachte aber gerade dadurch den Chor in eine unglückselige Zwitterstellung. Als Endergebnis unserer Betrachtung dürfen wir wohl aufstellen, daß die selbst einem Meister wie Schiller mißlungene Einführung des Chors in die deutsche Tragödie unsern dramatischen Dichtern überhaupt abzuraten ist.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

YC 17992

Digitized by Google